

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**Evolución de la declamación ilustrada a la declamación
romántica: el trabajo del actor español dieciochesco y
decimonónico**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Rosa María Polonio Morales

Director

Fernando Doménech Rico

Madrid



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
FACULTAD DE FILOLOGÍA
EVOLUCIÓN DE LA DECLAMACIÓN ILUSTRADA
A LA DECLAMACIÓN ROMÁNTICA.

EL TRABAJO DEL ACTOR ESPAÑOL
DIECIOCHESCO Y DECIMONÓNICO.

TESIS DOCTORAL

Director de la tesis: D. Fernando Doménech Rico

+Alumna: Rosa María Polonio Morales

Madrid, junio 2019



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

D./Dña. Rosa María Polonio Morales,
estudiante en el Programa de Doctorado En Estudios Teatrales,
de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

EVOLUCIÓN DE LA DECLAMACIÓN ILUSTRADA A LA DECLAMACIÓN ROMÁNTICA
EL TRABAJO DEL ACTOR ESPAÑOL DIECIOCHESCO Y DECIMONÓNICO.

y dirigida por: D. FERNANDO DOMÉNECH RICO.

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 20 de junio de 2019

Fdo.: 

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en
la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

AGRADECIMIENTOS

DEDICADO A MI
FAMILIA, CADA DÍA SUS
SONRISAS ME AYUDAN A
CONTINUAR.

JUSTIFICACIÓN

La siguiente tesis doctoral se plantea un único objetivo, analizar la evolución del trabajo actoral entre los años 1750 y 1866. Tomar esas fechas concretas es debido, a que en esos años se publican dos tratados de declamación muy relevantes para la historia de la interpretación actoral, *El Arte del Teatro* de Francesco Riccoboni en 1750 y *Los héroes en el teatro* de Julián Romea en 1866. En estos años se configura un método de representación actoral con el que la declamación sufre paulatinos cambios, se transforma lentamente de declamación en interpretación a un nivel teórico, en la práctica escénica se hará esperar más. Durante la segunda mitad del siglo XIX se configura el oficio actoral, aparecen unas nuevas convenciones teatrales, que responden a la transformación de la literatura y la sociedad española y de su historia.

Por tanto, el teatro, constante espejo en el que se refleja la sociedad de su tiempo sufre transformaciones, que repercuten en el trabajo realizado por la profesión actoral. Esta transformación continuará a lo largo del siglo XX. Lo demuestran las primeras grabaciones visuales del cinematógrafo, que existen desde 1896 aunque solo recogen pequeñas escenas cotidianas unas, y breves fragmentos en los que aparecen algunas actrices como Loreto Prado y Lole Fuller, otras; aunque no permiten profundizar en sus trabajos como actrices.

Pese a que existen otras grabaciones anteriores, tomamos como referencia y nexo de unión entre la teoría y la práctica, en esta tesis, el film *Don Juan Tenorio* de 1908 dirigida por Alberto Baños, es una de las primeras películas de ficción del cine mudo español y en la que realmente se puede apreciar el uso del cuerpo del actor al realizar su personaje, no así de la voz, pues es cine aún mudo. Otro motivo para su elección es que este film resulta accesible para su visionado en internet. Me parece necesario anclar un punto de conexión entre la práctica actoral y la teoría de la misma, ya que tanto la crítica, como la teoría dramática parten de la subjetividad de su autor.

Pueden encontrarse multitud de elogios a actores, que de ser ciertos no se hubiesen producido más cambios en el trabajo del actor. No habrían sufrido más evolución, ni el teatro, ni el trabajo desarrollado por la actores y actrices, así los hemos visto en el caso de la incomparable María Ladvenant, o la inigualable María Rosario Fernández “La Tirana”, o el majestuoso rey de los escenarios Isidoro Máiquez, Romea también recibió elogios que lo encumbraban a la gloria nacional por sus representaciones, aunque objetivamente nos interesa en este caso el trabajo realizado por los actores en escena, el uso más o menos adecuado de sus herramientas actorales y su progresivo cambio. Más allá de las pasiones que generen estos actores en el ámbito social y crítico.

Con el visionado de películas de corta duración, rondan los quince minutos muchas de ellas, rodadas en la primera década del siglo XX, queremos demostrar que el trabajo actoral no había logrado las altas cotas de realismo que se desprenden de las lecturas de algunos tratados de declamación, sí había iniciado el camino a este realismo y a las pretensiones de mejora de toda la institución teatral. Ese es el motivo de remontarnos al siglo XVIII y avanzar a lo largo del siglo XIX, es preciso abarcar grandes franjas de tiempo para comprobar cuál es su evolución. Incluso durante décadas será preciso pasar de largo, ante la ausencia de cambios sustanciales en este sentido.

Por otra parte, es en el siglo XX, hacia 1960 cuando William Layton, llega a España con el conocido Método. Aporta una verdadera revelación para la profesión actoral. El Sistema de Stanislavski llegó, revisado, de la mano de William Layton, en 1960 a Madrid, aunque tardó en extenderse al resto de España de forma consistente, unos cuarenta años, yo lo he comprobado como alumna de Arte Dramático en diferentes ciudades españolas.

Entre 1995 y el año 2000, los profesores de Arte Dramático se debatían entre diferentes estilos actorales, seguidores de algún maestro, así unos extendían las enseñanzas de Stanislavski gracias a William Layton, y a la vez, ellos nos descubrían literatura dramática no española del siglo XX para poder practicarlo. Otros seguían una corriente

tradicional española, que se basaba en la creación de grandes repertorios de obras teatrales españolas del siglo XIX, como el incondicional Zorrilla con su *Don Juan Tenorio*, y del siglo XX, con autores como Carlos Arniches, Federico García Lorca o José Martín Recuerda. Coincidían las enseñanzas de estos segundos, en gran medida, con los métodos y contenidos usados por los profesores, que trabajaban el teatro clásico español del Siglo de Oro en verso, en la asignatura de Siglo de Oro, pese a trabajarse textos en verso en los segundos y en prosa, en los primeros; luego, consecuentemente el trabajo del actor requería de gran creatividad y grandes dosis de permeabilidad de ideas para representarlas. El alumno de Arte Dramático debía y debe ser material humano moldeable para convertirse en el personaje determinado y según la visión del director.

Como alumna contaba con grandes conflictos, ya que me apasionaban las enseñanzas del maestro ruso, tanto como las experiencias que nos proporcionaban los profesores de corte tradicional español, los que incluían en sus repertorios obras de Arniches, o Federico García Lorca; estos organizaban giras para la representación de tales repertorios fuera de la escuela de Arte Dramático, con lo que el alumnado podía trabajar al mismo personaje varias semanas durante los ensayos, y meses durante las representaciones. Buscaba una solución para mostrar mis conocimientos sobre el Método, el Sistema de Stanislavski, en los grandes repertorios de corte clásico nacional, como lo hemos llamado, así descubrí que Yerma o Bernarda Alba escuchaban a sus vecinas o hijas sin precipitación, y sin alteración en todo momento, disponían de momentos de tranquilidad e intimidad. Y sin saber si esto estaba permitido en teatro terminé mis estudios de Arte Dramático. Con lo que entendí que era posible realizar tal intercambio de ideas, entre, el Sistema de Stanislavski y los textos españoles, no era preciso interpretar a Arthur Miller para usar el Método, también se podía representar con el Método a Buero Vallejo, Lorca o Arniches. Aunque interpretar el teatro en verso daba realmente miedo, solo gracias a Miguel Narros, Alicia Hermida, Berta Riaza, José Carlos Plaza, o José Pedro Carrión entre otros, comprendí, aprendiendo la teoría de unos y la práctica, viendo a

otros, que el personaje que habla en verso es una persona como el actor y la actriz. Comunica al público sus emociones con un bello lenguaje que le facilita el autor, el actor que trabaja texto en verso debe mimar el sagrado texto del autor, de la misma manera que lo hace el personaje que transmite sus emociones e inquietudes en prosa.

Todos los diferentes métodos interpretativos aprendidos exigían que el actor utilizase su cuerpo para moverse y expresar sentimientos, su voz para hablar dejando ver su estado interior y eso sabíamos realizarlo acorde con el personaje que interpretábamos y las circunstancias que lo rodeaban. Con las primeras experiencias profesionales audiovisuales comprendíamos que también podía hablarse con los ojos, con la mirada, y aquí entraba en juego otra metodología actoral, digna igualmente de estudio, los métodos para interpretación audiovisual en los que en esta ocasión no nos detenemos.

En el presente siglo XXI, la interpretación se divide en gran cantidad de estilos teatrales, realistas y teatralistas, así como, la fusión de ellos en una misma representación teatral. La incorporación de recursos tecnológicos, como las proyecciones audiovisuales en la representación teatral, aumenta el número de registros interpretativos que se le exigen al actor. El siglo XXI presenta infinidad de estilos teatrales y el actor ha de saber responder a ellos. No obstante, todos cuentan con un elemento común, el actor y sus herramientas, el uso del cuerpo, el uso de la voz, su emoción y energía. Por ello, hacemos un estudio exhaustivo del trabajo del actor.

Remontamos nuestra investigación al siglo XVIII, lo que la entorpece, dado que, existen pocas ilustraciones para demostrar en qué consistía el trabajo del actor en este momento. En concreto, en España hay que esperar a que Fermín Eduardo Zeglirscosac las recopile en su ensayo, ya en 1800. Debemos recurrir a las teorías, estudios posteriores y críticas teatrales que den luz a este tema. Usamos estos estudios y comprobamos los cambios más notables surgidos en los siglos XVIII y XIX, los apreciamos en las afirmaciones de Julián Romea en *Los Héroes en el teatro*, dan fe de que ha sabido dar el paso a la naturalidad, en un

nivel teórico, un paso más de la declamación a la interpretación, a partir de aquí, la declamación será entendida de otra forma, irá modelándose hasta convertirse en un trozo de realidad llevado a escena. Sabemos que ocurrió así, por las declaraciones realizadas por teóricos posteriores, como por el ejemplo Antonio Vico en la conferencia impartida en 1886 en el Ateneo de Madrid, Isidoro Máiquez, Carlos Latorre, Julián Romea. La escena española desde principios del siglo. La declamación en la tragedia, en el drama histórico y en la comedia de costumbres. En ella afirma, que el actor no ha de representar al personaje, sino serlo; admite que en España la práctica teatral no sabe mostrar, todo el caudal teórico con el que cuenta, y mantiene, que el acierto de los anteriores actores citados era hablar la tragedia, como mantenía Talma, y usar el único método de la verdad, manifestado por Romea. Para ello, señala como factor imprescindible, que el actor se identifique con su personaje y solo es posible mediante el estudio y el trabajo.

Con lo que afirmamos, que una vez más la teoría teatral se adelanta varias décadas a la práctica escénica, pues treinta años después, en 1908 aún se mostraran actitudes afectadas y lejanas de la realidad, en el trabajo de los actores del cine mudo español y por tanto será después, a lo largo del siglo XX cuando estas pretensiones de naturalidad y verdad lleguen a los escenarios. Sin duda, el método traído por William Layton será decisivo, en este proceso de normalización de la verdad y la naturalidad en escena. Ya que como afirmaba en sus clases, su amigo y compañero Miguel Narros, con su habitual ironía, Layton llegó a España, comprendió que los actores españoles no tenían reglas para su trabajo y se quedó en el país; similares afirmaciones hacia al respecto, Arnold Taraborrelli con respecto al uso del cuerpo del actor español hacia 1960, cuando llegó a España, donde afortunadamente ha continuado. De aquí deducimos, que el paso de la declamación decimonónica a la interpretación no se logró, en la práctica escénica sino a partir de 1960. Sí se conocía la teoría desde largo tiempo atrás, como se evidencia en los escritos de Romea.

Por tanto, recorreremos los años finales del siglo XVIII, y parte del siglo XIX, para comprobar cómo se produce el paulatino cambio en el trabajo del actor y lo hacemos desde un punto de vista global de ese momento, tomamos una visión de plano general picado, es decir, visto el siglo desde un ángulo superior, tomamos una visión amplia y de forma general.

Tomo para ello mis conocimientos de producción teatral; la figura de jefa de Producción, ha de velar de que en esa visión general y picada del teatro, todos los departamentos realicen su labor correctamente a tiempo y reciban su ayuda en todo momento. Con esa perspectiva miramos ambos siglos, para comprobar los cambios relativos al trabajo del actor que se producen en ellos. En esta visión de estos dos siglos, nos centramos exclusivamente, en este caso, en el departamento de actores.

En este supuesto la precisión es fundamental, ese principio de concreción y objetividad nos mueve a lo largo de toda la tesis. Hacemos este visionado general del trabajo del actor, a lo largo de estos ciento diez años para comprobar los procesos de cambio, el resultado final lo sabemos de antemano, paramos la investigación en 1866 porque a nivel teórico nuestros cómicos ya conocen la teoría y comienzan el largo proceso de materialización de esa teoría en la práctica escénica. Otro estudio interesante y digno de ser investigado con más profundidad, aunque no lo haremos en esta ocasión.

Entendemos, pues, que los presentes estudios teóricos relativos al trabajo del actor tienen una finalidad didáctica, muestran detalladamente el trabajo del actor español en los siglos XVIII y XIX, así como dan cuenta de qué teorías teatrales más significativas provocan los sucesivos cambios que sufren, así como los contenidos y conceptos que las configuran.

Por ello compone esta tesis doctoral una fuente documental para la recreación práctica de cualquier obra de teatro de este momento histórico español, aunque si bien este teatro dieciochesco y decimonónico no es habitualmente representado en el siglo XXI, si es habitual la ambientación de películas y series de televisión en este momento

histórico, en ellas se ha de advertir la diferencia entre la declamación de actores dieciochescos, la declamación de actores decimonónicos y la interpretación de los actores que en pleno siglo XXI trabajan en cine o televisión. Y como soy de la opinión de que una imagen puede recoger ella misma, toda la información de mil palabras, recogemos ilustraciones que muestran la realidad teatral de finales del siglo XVIII y mediados del siglo XIX.



Ensayo de una comedia, de Luis Paret y Alcazar de 1799, ensayo relizado en una casa particular.



Representación teatral realizada en la España del siglo XIX.

Con estas imágenes queremos mostrar la paulatina configuración del oficio del actor. En el siglo XVIII es habitual realizar ensayos en casas particulares aún, no obstante, este siglo ha sido un puente entre el corral de comedias del siglo XVII, que toma su nombre del espacio urbano que ocupa, y el teatro a la italiana establecido en el siglo XIX. El trabajo actoral, a la vez, irá adquiriendo, poco a poco carácter de disciplina científica. Este proceso de transformación estudiamos a continuación. El producido en las últimas décadas del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX.

ÍNDICE RESUMIDO.

ÍNDICE RESUMIDO.

ÍNDICE COMPLETO. TABLA DE CONTENIDOS.

RESUMEN.....1

ABSTRACT.....3

CAPÍTULO I

ENSAYOS Y REFLEXIONES EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN

TEATRAL DEL SIGLO XVIII.

1- La España ilustrada.....	6
2- Ignacio de Luzán.....	19
3- Francisco Mariano Nipho.....	23
4- Antonio Rezano Imperial.....	45
5- Joseph De Resma	63
6- Reafirmaciones a los postulados vistos hasta el momento.....	92
7- Fermín Eduardo Zeglirscosac.....	99
8- Conclusiones del capítulo I.....	149

CAPÍTULO II

TRATADOS, ENSAYOS Y ESTUDIOS DE DECLAMACIÓN
DECIMONÓNICOS

1- Aportaciones de Isidoro Máiquez al trabajo actoral: justo medio, declamación interior, buen gusto y decoro.....	159
2- El teatro decimonónico.....	182
3- Enciso Castrillón, Félix.....	198
4- Bastús y Carrera, Vicente Joaquín.....	207
5- Prieto, Andrés.....	232
6- Latorre, Carlos.....	268
7- Barroso, Antonio.....	288
8- Romea, Julián.....	302
9- Conclusiones del capítulo II.....	328

CAPÍTULO III

PRE-REALISMO EN EL TEATRO NEOCLÁSICO.

1- Introducción.....	343
----------------------	-----

2- Búsqueda de la verdad en el Sistema de Stanislavski.....	349
3- Búsqueda de la verdad en la propuesta de Francisco Mariano Nipho.....	358
4- Búsqueda de la verdad en la propuesta de Antonio Rezano Imperial.....	365
5- Búsqueda de la verdad en la propuesta de Joseph de Resma.....	375
6- Búsqueda de la verdad en la propuesta de Fermín Eduardo Zeglirscosac.....	385
7- Conclusiones del capítulo III.....	402

CAPÍTULO IV

REALISMO EN EL TEATRO ROMÁNTICO.

1- INTRODUCCIÓN.....	416
2- Búsqueda de la verdad en las propuestas de Félix Enciso Castrillón.....	417
3- Búsqueda de la verdad en la propuesta de Vicente Joaquín Bastús y Carrera.....	425
4- Búsqueda de la verdad en la propuesta de Andrés Prieto.....	437
5- Búsqueda de la verdad en la propuesta de Carlos Latorre.....	463
6- Búsqueda de la verdad en la propuesta de Antonio Barroso.....	473
7- Búsqueda de la verdad en la propuesta de Julián Romea.....	489
8- Conclusiones del capítulo IV.....	497

Anexos	501
---------------------	-----

Bibliografía	527
---------------------------	-----

EVOLUCIÓN DE LA DECLAMACIÓN ILUSTRADA A LA DECLAMACIÓN ROMÁNTICA. EL TRABAJO DEL ACTOR ESPAÑOL DIECIOCHESCO Y DECIMONÓNICO.

ÍNDICE RESUMIDO

ÍNDICE COMPLETO. TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN..... 1

ABSTRACT 3

1. CAPÍTULO I. ENSAYOS Y REFLEXIONES EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN TEATRAL DEL SIGLO XVIII, BAJO LA LUZ DE LA ILUSTRACIÓN.

1.1. LA ESPAÑA ILUSTRADA.

1.1.1- La España teatral dieciochesca.....6

1.1.2- Consideraciones previas
la declamación en España.....12

1.2. LUZÁN, IGNACIO DE (1751): *MEMORIAS LITERARIAS DE PARÍS.* .. 19

1.3- FRANCISCO MARIANO NIPHO,

PRIMER CRÍTICO TEATRAL ESPAÑOL.....23

1.3.1- Introducción.....23

1.3.2- Noticias de moda
de Diario Estrangero.
Detalles de la puesta en escena.
y representación actoral.....28

1.3.3- La nación española defendida
de los insultos del Pensador.....38

1.4- ANTONIO REZANO IMPERIAL.....45

A)- REZANO IMPERIAL, Antonio (1768):

PAPEL NUEVO INTUTULADO: DESENGAÑO

DE LOS ENGAÑOS

EN QUE VIVEN LOS QUE VEN

Y EXECUTAN COMEDIAS.

TRATADO SOBRE LA COMICA

parte principal de la Representación.....46

1.4A.1- Estudio del Prólogo.....47

1.4A.2- Estudio de la Introducción.....47

1.4A.3- Estudio del PUNTO PRIMERO
DE LA PRESENCIA.....48

1.4.A.4- Estudio del PUNTO II
POSTURA Y OCUPACIÓN
de lugares junto con el vestir.....49

1.4A. 5- Estudio del Punto III EN QUE SE TRATA
del arreglo de salidas
y a lo que este pertenece.....51

B) - REZANO IMPERIAL, Antonio (1768):

ARTE COMICO DESENGAÑO DE LOS ENGAÑOS

EN QUE VIVEN LOS QUE VEN

Y EXECUTAN COMEDIAS:

TRATADO SOBRE LA CÓMICA

parte principal en la Representación

SEGUNDO PAPEL Que trata DE Los Afectos,

Acciones, Carácter y Arreglo de la Voz.....53

1.4B.1- ESTUDIO DE LA CONTINUACIÓN

DEL PUNTO TERCERO, LAS SALIDAS55

1.4B.2- ESTUDIO DEL PUNTO CUARTO

QUE TRATA DE LOS AFECTOS

Y EL MODO DE EJECUTARLOS.....55

1.4B.3- ESTUDIO DEL PUNTO QUINTO

DE LAS ACCIONES Y CÓMO DEBEN SER57

1.4B.4- ESTUDIO DEL PUNTO SEXTO

QUE TRATA DEL MODO DE Imprimirse

en los CARACTERES

Y Arreglo de la VOZ.....	59
--------------------------	----

1.5- JOSEPH DE RESMA (1783):

EL ARTE DEL TEATRO EN QUE SE MANIFIESTAN

LOS VERDADEROS PRINCIPIOS

DE DECLAMACIÓN TEATRAL Y LA DIFERENCIA

QUE HAY DE ESTA AL PÚLPITO Y TRIBUNALES.

TRADUCCIÓN DEL TEXTO DE

FRANCESCO RICCOBONI.

REALIZADA POR JOSEPH DE RESMA,

pseudónimo de

IGNACIO MERÁS Y QUEIPO DE LLANO.....	63
--------------------------------------	----

1.5.1- La acción.....	65
-----------------------	----

1.5.2- La voz.....	68
--------------------	----

1.5.3- La declamación.....	70
----------------------------	----

1.5.4- Inteligencia.....	72
--------------------------	----

1.5.5- La expresión.....	72
--------------------------	----

1.5.6- Los sentimientos.....	74
------------------------------	----

1.5.7- "Terneza".....	75
-----------------------	----

1.5.8- Fuerza.....	75
--------------------	----

1.5.9- Furor.....	76
-------------------	----

1.5.10- Entusiasmo.....	76
-------------------------	----

1.5.11- Nobleza.....	76
----------------------	----

1.5.12- "Magestad".....	76
-------------------------	----

1.5.13- Comedia.....	77
1.5.14- Los caracteres.....	77
1.5.15- "Baxo" cómico.....	78
1.5.16- "Las mugeres".....	79
1.5.17- "Graciosidad".....	80
1.5.18- La representación muda.....	81
1.5.19- La unión.....	83
1.5. 20- La representación teatral.....	85
1.5.21- El tiempo.....	85
1.5.22- El fuego.....	87
1.5.23- La elección.....	88
1.5.24- La práctica.....	88
1.5.25- La sala.....	89
1.5.26- La academia.....	89
1.5.27- El Tribunal.....	90
1.5.28- El Púlpito.....	90
1.5.29- El Teatro.....	91

1.6- REAFIRMACIONES DE LOS POSTULADOS VISTOS

HASTA EL MOMENTO.....	92
1.6.1- GARCÍA VILLANUEVA Y PARRA, Manuel (1788): <i>Manifiesto por los teatros españoles y sus actores</i>	92
1.6.2- MILIZIA, Francesco (1773): <i>El Teatro</i> , traducción castellana de ORTIZ, José Francisco (1789).....	94
1.6.3- PLANO, Juan Francisco (1798): <i>Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro</i>	96

1.7- FERMÍN EDUARDO ZERGLIRSCOSAC (1800): <i>EL ENSAYO SOBRE EL ORIGEN Y LA NATURALEZA DE LAS PASIONES DEL GESTO Y DE LA ACCIÓN TEATRAL</i>	99
1.7.1- INTRODUCCIÓN.....	99
1.7.2- DISCURSO PELIMINAR ¿El arte cómico se debe numerar entre las artes liberales?.....	105
1.7.3- Artículo I DE LA NATURALEZA DE LAS PASIONES.....	107
1.7.4- Artículo II DEL GESTO.....	112
I Del gesto de las pasiones.....	113
II De la admiración.....	114
III De la compasión.....	115
IV De la estimación.....	116
V De la veneración.....	116
VI De la tranquilidad.....	117
VII Del éxtasis.....	117
VIII Del desprecio.....	118
IX Del horror.....	119
X Del espanto.....	119
XI Del amor sencillo.....	120
XII Del deseo.....	121
XIII De la esperanza.....	122
XIV Del temor.....	123
XV De los celos.....	123
XVI Del odio.....	124
XVII De la tristeza.....	124
XVIII Del abatimiento.....	125
XIX Del dolor corporal.....	126
XX De la alegría.....	126
XXI De la risa.....	126
XXII Del llanto.....	127
XXIII De la cólera.....	128
XXIV De la extrema desesperación.....	128
XXV De la rabia.....	129
1.7.5- Artículo III DE LA ACCIÓN TEATRAL.....	130
I De las partes que concurren a la acción y expresión de las pasiones.....	130
II De la admiración.....	134
III De la compasión.....	
IV De la estimación.....	135
V De la veneración.....	136
VI De la tranquilidad.....	137
VII Del éxtasis.....	137
VIII De orgullo y desprecio.....	138
IX Del horror espanto y terror.....	139
X Del amor.....	140

XI Del temor y los deseos.....	141
XII De los celos odio y desconfianza.....	142
XIII De la tristeza, abatimiento, sufrimiento y dolor corporal.....	143
XIV De la alegría y de la risa.....	144
XV De la cólera y venganza.....	145
XVI De la desesperación y la rabia.....	146
XVII De la exclamación.....	146
XVIII Conclusión de este ensayo.....	148
1.8- CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO I.....	149

CAPÍTULO II. TRATADOS, ENSAYOS Y ESTUDIOS DE DECLAMACIÓN DECIMONÓNICOS.

2.1- Aportaciones de Isidoro Máiquez al trabajo actoral: Justo medio, declamación interior, buen gusto y decoro.	159
2.1.1- Introducción.....	159
2.1.2- Modificaciones realizadas por Máiquez en la puesta en escena.....	163
2.1.3- Isidoro Máiquez, una vida al servicio del oficio teatral.....	170
2.1.4- Segunda etapa de Máiquez en Madrid. 1806.....	177
2.2- El teatro español decimonónico.....	182
2.2.1- Nuevas formas decimonónicas de representación teatral.....	191
2.3- ENCISO Castrillón, Félix (1832): <i>Principios de literatura acomodada a la declamación.....</i>	198
2.3.1- Introducción.....	198
2.3.2- Estudio de sus enseñanzas. La correcta declamación dramática según Enciso Castrillón.....	201
2.4- BASÚS Y CARRERA, Vicente Joaquín (1833): <i>Tratado de Declamación o Arte Dramático.....</i>	207

2.4.1- Introducción.....	207
2.4.2- <i>Tratado de Declamación o Arte Dramático</i>	212
2.4.2.1- De la declamación moderna.....	213
2.4.2.2- Principios generales de la declamación.....	216
2.4.2.3- Del accionado.....	220
2.4.2.4- Del rostro o semblante.....	224
2.4.2.5- De la voz.....	226
2.4.2.6- Del carácter.....	227
2.4.2.7- Figurón.....	228
2.4.2.8- Nobleza. Majestad.....	228
2.4.2.9- De las conveniencias teatrales.....	229
2.4.2.10- De las pasiones o afectos.....	230
 2.5- PRIETO, Andrés (1835): <i>Teoría del arte dramático</i>	232
2.5.1- Introducción.....	232
2.5.2- <i>Teoría del arte dramático</i>	236
2.5.2.1- I Del arte dramático en general.....	236
2.5.2.2- II De la profesión dramática.....	237
2.5.2.3- III De la división de géneros gramáticos.....	238
2.5.2.4- IV Cualidades del actor dramático.....	240
2.5.2.5- V Aplicación de los recursos físicos del actor dramático recursos que pertenecen a la vista.....	244
2.5.2.6- VI Continuación del mismo asunto. Recursos que pertenecen al oído.....	246
2.5.2.7- VII Del gesto.....	250
2.5.2.8- VIII De la declamación.....	253
2.5.2.9- IX De la ilusión y la imitación.....	255

2.5.2.10- X De la expresión de los afectos.....	258
2.5.2.11- XI Método que debe ponerse al actor dramático.....	263
2.5.2.12- XII De las varias observaciones y preceptos para los que se dedican al arte de representar.....	263

2.6- LATORRE, Carlos (1839):

<i>Noticias sobre el arte de la declamación.....</i>	<i>268</i>
2.6.1- Introducción.....	268
2.6.2- Búsqueda del término adecuado.....	270
2.6.3- La nueva práctica escénica. para ejecutar la obra.....	273
2.6.4- Requerimientos del actor trágico.....	271
2.6.5- La poesía, útil para embellecer la naturaleza de la obra de teatro.....	272
2.6.6- Las pasiones que siente el actor determinan la naturaleza ideal del personaje, mediante la sensibilidad e inteligencia.....	274
2.6.7- Control emocional absoluto.....	275
2.6.8- Sensibilidad sobre inteligencia.....	275
2.6.9- Preparación del actor cómico y trágico.....	276
2.6.10- Estudio de la voz y la respiración para el actor.....	277
2.6.11- La acción entendida como lenguaje.....	279

2.7- BARROSO, Antonio (1845):

Ensayos sobre el arte de la declamación.....280

2.7.1- Introducción.....280

2.7.2- Ensayos sobre

el arte de la declamación.....284

2.7.2.1- Capítulo II- Dotes del actor.

Constitución física. Voz. Pronunciación.

Memoria. Alma impresionable. Inteligencia.. 284

2.7.2.2- Capítulo III- Estudios del actor.....284

2.7.2.3- Capítulo IV- Educación del actor

y de la actriz.

Educación social y religiosa..... 286

2.7.2.4- Capítulo V- Estudios especiales.

De la figura y acción.

Del gesto y de la vista. De la voz y de
las modulaciones286

2.7.2.5- Capítulos VI- Medios de corrección

a vicios de pronunciación.

Voz dura y poco flexible.

Distracción.

Ejemplos.....288

2.7.2.6- Capítulo VII- De la imitación, sus vicios.

Sus ventajas.....290

2.7.2.7- Capítulo VIII- De la naturalidad,

como entenderse.

No basta presentar la verdad.....290

2.7.2.8- Capítulo IX- Del llanto. De la risa.....292

2.7.2.9- Capítulo X- Monotonía. Transiciones.....	293
2.7.2.10- Capítulo XI- De la confusión de los afectos.	
Distintos caracteres del hombre.	
Diversos aspectos y accidentes	
de una misma pasión.....	294
2.7.2.11- Capítulo XII- Estudio filosófico	
de las pasiones.....	295
2.7.2.12- Capítulo XIII- Enajenaciones mentales.	
Sus diferencias [...].	296
2.7.2.13- Capítulo XIV- De la comedia	
de su declamación y de su utilidad.....	297
2.7.2.14- Capítulo XV- De la tragedia.....	298
2.7.2.15- Capítulo XVI- Del drama.....	300
2.7.2.16- Capítulo XVII- Reflexiones generales	
del director. Régimen interior.	
No robe un interés personal	
el efecto general del cuadro.	
Defecto de la imitación personal.	
El buen actor debe hablar con el silencio;	
no debe olvidar un momento la escena.	
Inteligencia de todos los papeles.	
Entradas y salidas. Pausas.	
Olvidar al público. Apartes.	
Final de la comedia.	
Darse cuenta del papel	
que se ha desempeñado.....	300

2.8- ROMEA, Julián (1858): <i>Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid.</i>	
Romea, Julián (1866): <i>Los héroes en el teatro.</i>	
<i>(Reflexiones sobre la manera de representar la tragedia).....</i>	302
2.8.1- Introducción.....	303
2.8.2- El teatro español vivido	
por Julián Romea.....	304
2.8.3- Obras teóricas de Julián Romea.....	308
2.8.4- El inicio teórico y práctico	
del cambio al estilo Realista.....	311
2.8.5- <i>Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid.....</i>	315
2.8.6- <i>Los héroes en el teatro</i>	
<i>Reflexiones sobre la manera de representar la tragedia.....</i>	321
2.9- CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO II.....	328

CAPÍTULO III PRE-REALISMO EN EL TEATRO NEOCLÁSICO

3.1- INTRODUCCIÓN.....	343
3.2- BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN EL SISTEMA DE STANISLAVSKI.....	349
3.2.1- El trabajo del actor sobre sí mismo. Fase del trabajo sobre la vivencia.....	349
3.3.2- El trabajo del actor sobre sí mismo.	

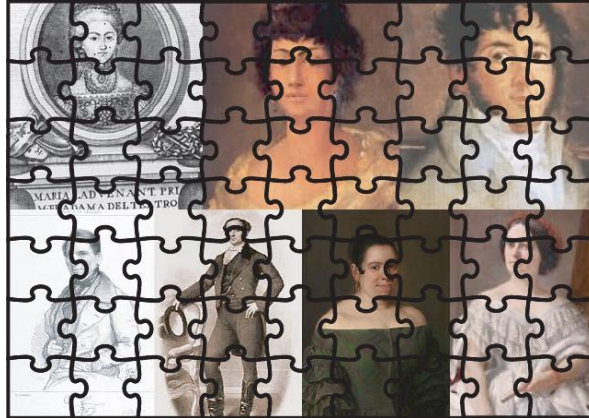
Fase del trabajo sobre la encarnación.....	354
3.3- BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LA RERESENTACIÓN TEATRAL DE LA PROPUESTA DE FRANCISCO MARIANO NIPHO.....	358
3.3.1- El proceso de la vivencia según Francisco Mariano Nipho.....	358
3.3.2- El proceso sobre la encarnación en Francisco Mariano Nipho.....	362
3.4- BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LA PROPUESTA TEATRAL DE ANTONIO REZANO IMPERIAL.....	365
3.4.1- Introducción.....	365
3.4.2- El proceso de la vivencia en la propuesta de Antonio Rezano Imperial.....	366
3.4.3- El proceso de la encarnación en la propuesta de Antonio Rezano Imperial.....	372
3.5- BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LA REPRESENTACIÓN TEATRAL SEGÚN LA PROPUESTA DE JOSEPH DE RESMA.	375
3.5.1- Introducción.....	375
3.5.2- El proceso de la vivencia en la propuesta de Joseph De Resma.....	378
3.5.3- El proceso de la encarnación en la propuesta de Joseph De Resma.....	382
3.6- BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LA REPRESENTACIÓN TEATRAL PROPUESTA POR FERMÍN EDUARDO ZEGLIRSCOSAC.....	385
3.6.1- Introducción.....	385
3.6.2- Comparativa de las propuestas de Fermín Eduardo Zeglirscosac con el Sistema de Stanislavski.....	388
3.6.3- Usos de la fisiognómica, línea de investigación	

propuesta por Fermín Eduardo Zeglirscosac, con posterioridad a él.....	392
3.7- CONCLUSIONES AL CAPÍTULO III.....	402
 CAPÍTULO IV. BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN TEORÍAS DRAMÁTICAS Y TRATADOS DE DECLAMACIÓN DECIMONÓNICOS. REALISMO EN EL TEATRO ROMÁNTICO	
4.1-INTRODUCCIÓN	409
4.2- BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LAS PROPUESTAS DE FÉLIX ENCISO CASTRILLÓN. <i>PRINCIPIOS DE LITERATURA ACOMODADOS A LA DECLAMACIÓN.....</i>	416
4.2.1-Proceso de la vivencia en las propuestas de Félix Enciso Castrillón.....	417
4.2.2- Proceso de la encarnación en las propuestas de Félix Enciso Castrillón.....	422
4.3- BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LAS PROPUESTAS DE VICENTE JOAQUÍN BASTÚS Y CARRERA... ..	425
4.3.1- Proceso de la vivencia en las propuestas de Vicente Joaquín y Bastús y Carrera.....	427
4.3.2- Proceso de la encarnación en las propuestas de Vicente Joaquín Bastús y Carrera.....	432

4.4- BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LAS PROPUESTAS DE ANDRÉS PRIETO.	
<i>TEORÍA DEL ARTE DRAMÁTICO.....</i>	<i>437</i>
4.4.1- El proceso de la vivencia en las propuestas de Andrés Prieto.....	439
4.4.2- El proceso de la encarnación en las propuestas de Andrés Prieto.....	455
4.5- BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LAS PROPUESTAS DE CARLOS LATORRE.	
<i>NOTICIAS SOBRE EL ARTE DE LA DECLAMACIÓN QUE PUEDEN SER DE GRAN AYUDA A LOS ALUMNOS DEL REAL CONSERVATORIO.....</i>	<i>463</i>
4.5.1- El proceso de la vivencia en las propuestas de Carlos Latorre.....	464
4.5.2- El proceso de la encarnación en las propuestas de Carlos Latorre.....	470
4.6 BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LAS PROPUESTAS DE ANTONIO BARROSO.	
<i>ENSAYOS SOBRE EL ARTE DE LA DECLAMACIÓN.....</i>	<i>473</i>
4.6.1- El proceso de la vivencia en las propuestas Antonio Barroso.....	485
4.6.2- El proceso de la encarnación	

en las propuestas	
de Antonio Barroso.....	476
4.7- BÚSQUEDA DE LA VERDAD	
EN LAS PROPUESTAS DE JULIÁN ROMEA.	
<i>MANUAL DE DECLAMACIÓN</i>	
<i>PARA USO DE LOS ALUMNOS</i>	
<i>DEL REAL CONSERVATORIO DE MADRID.</i>	
<i>Y LOS HÉROES EN EL TEATRO.....</i>	488
4.7.1- El proceso de la vivencia	
en las propuestas	
de Julián Romea.....	489
4.7.2- El proceso de la encarnación	
en las propuestas	
de Julián Romea.....	495
4.8- CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO IV.....	487
5- ANEXOS.....	501
6 - BIBLIOGRAFÍA.....	527

RESUMEN



La declamación del actor español sufre constantes transformaciones entre 1750 y 1870. Estudiamos esta franja temporal, porque se suceden en ella constantes publicaciones al respecto. En este momento se perfilan diferentes convenciones para el uso de la voz, cuerpo, gesto y emoción del actor.

Durante el siglo XVIII son dispares las unas de las otras. Francesco Riccoboni, Joseph De Resma, su traductor o Ignacio de Luzán plantean una declamación actoral afectada, estilizada, fingida, alejada de cualquier muestra de sentimiento, verdaderamente sentido por el actor. Estas convenciones acercan la representación a la estética que defiende la declamación de la tragedia francesa del siglo XVIII. Otros teóricos defienden unas convenciones teatrales más cercanas al realismo escénico, Francisco Mariano Nipho entre otros. Por su parte Fermín Eduardo Zeglirscosac propone en su ensayo una representación actoral, fingida, aunque basada en la expresión de las pasiones del personaje, involucrando en este proceso creador a la parte emocional del actor, que mostrará al público cada emoción y estado de ánimo de la forma que determina el ensayo.

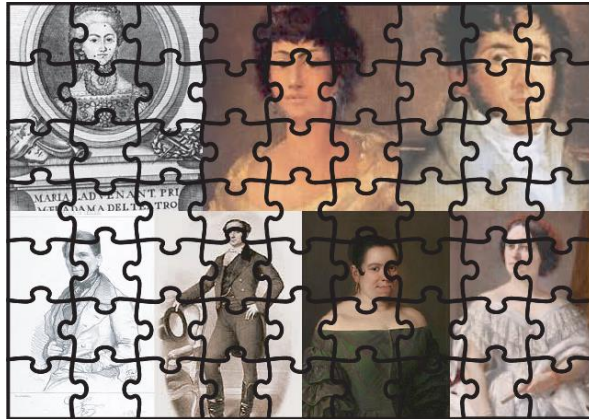
Pasados los cincuenta años en los que se asienta el teatro ilustrado, entre 1775 y 1825 aproximadamente, se aprecian nuevas convenciones teatrales que han sido promovidas por Juan de Grimaldi e Isidoro Máiquez. Con sus propuestas escénicas dotan a la escena madrileña de

una estética teatral basada en la muestra de los sentimientos del personaje, sentidos realmente por el actor. Se suman a estas propuestas de cambio, las ideas aportadas a la profesión por el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina, creado en 1831 y las numerosas propuestas vertidas en los ensayos, tratados y teorías que se publican en torno a él. Estas nuevas convenciones irán, poco a poco, transformando la declamación actoral en interpretación, en un plano teórico. Puede apreciarse a lo largo de todos los estudios hechos durante el siglo XIX, salvo en el *Tratado de Declamación* de Vicente Joaquín Bastús y Carrera, que todos avanzan en esta dirección, nos referimos a los estudios de Castrillón, Prieto, Barroso, Latorre, etc. No obstante, esta convención establecida para dotar a la práctica escénica de realismo necesita de un siglo más, para materializarse en la representación teatral.

En la segunda mitad del siglo XIX, Julián Romea propone una convención fundamental para realizar este paso. Propone teóricamente, en sus escritos y de forma práctica en sus representaciones, el comportamiento lógico de todos los personajes en la representación, todos los personajes humanos viven situaciones derivadas de sus emociones y sentimientos humanos, todos sienten de la misma manera, también los héroes. Este paso permite materializar en escena la vivencia del actor convertido en personaje. El cine mudo español evidencia, que en las primeras décadas del siglo XX, este proceso no se había producido totalmente en el trabajo del actor, se hacen evidentes en estas grabaciones, un grado de afectación, que en la segunda mitad del siglo XX se podrá eliminar gracias a la llegada de William Layton y su versión del Sistema de Stanislavski. Este convertirá la antigua declamación actoral en la interpretación realista. Para ello, investigamos en los ensayos, estudios, tratados y demás publicaciones españolas, dieciochescas y decimonónicas, relativos al arte de la declamación, rastreando rasgos de pre-realismo, en un plano teórico, conociendo los pasos más importantes que acercan la declamación a la interpretación.

A la práctica teatral, el realismo llegará posteriormente, en la segunda mitad del siglo XX. Antes lo impedían la literatura dramática creada y el gusto del público. La profesión actoral se preparaba lentamente para este cambio.

ABSTRACT



Spanish actor declamation's undergoes constant transformations between 1750 and 1870. It is studied this time frame, because there are constant publications thereon. At this moment, different conventions for the use of the voice, body, gesture and emotion of the actor are outlined.

During the eighteenth century these concepts differ from each other, Francesco Riccoboni, Joseph De Resma, his translator, or Ignacio de Luzán pose a declamation acting, affected, stylized, feigned, away from any sing of feelings truly felt by the actor. These conventions bring representation to the aesthetic that defends the declamation of the French tragedy of the eighteenth century. Other theorists defend theatrical conventions closer to scenic realism, Francisco Mariano Nipho among others. On the other hand, Fermín Eduardo Zeglirscosac proposes in his essay a feigned acting representation, but based on the character's passions expression, involving in this creating process, to the actor's emotional area, that shows to the public every emotion and state of mind as the essay determines.

After the fifty years in which the Enlightenment theater is based, between 1775 and 1825 approximately, new theatrical conventions that
Rosa María Polonio Morales

have been promoted by Juan de Grimaldi and Isidoro Máiquez are appreciated. With their scenic proposals endow Madrid theater scene with a theatrical aesthetic based on the sample of the feelings of the character, really felt by the actor. Added to these proposals of change, are the ideas contributed to the profession by the Royal Conservatory of Music and Declamation M^a Cristina, created in 1831, and the numerous proposals made in the essays, treatises and theories that are published around it. These new conventions will gradually transform the acting declamation into interpretation on a theoretical level. It can be seen throughout the nineteenth century, except in the Treaty of Declamation of Bastus and Carrera, that everything moves in this direction, as Castrillón, Prieto, Barroso, Latorre, etc. However, this convention established to endow the scenic practice with realism, needs a century more to materialize in the theatrical representation.

In the second half of the 19th century, Julián Romea proposes a fundamental convention to carry out this step, proposing theoretically in his writings and in a practical way in his representations, the logical behavior of all the characters in the representation, all the human characters live situations derived from their emotions and human feelings, all feel the same way, also the heroes. This step allows the actor to live on stage his life experience, turning into a character. Spanish silent cinema shows that, in the first decades of the twentieth century, this process had not occurred entirely in the work of the actor. In these records, is evident a degree of affectation which in the second half of the twentieth century may be eliminated thanks to the arrival of William Layton and his version of the Stanislavski System. This will convert the old acting declamation into realistic interpretation. Due to this fact, we investigate in essays, studies, treatises and other Spanish publications of the eighteenth and nineteenth century, related to the art of declamation, tracing pre-realism traits, on a theoretical level, knowing the most important steps that bring declamation closer to the interpretation.

To the theatrical practice, the realism will come later, in the second half of the 20th century. Before, the dramatic literature created and the taste of the public blocked it. The acting profession was slowly preparing for this change.

1. CAPÍTULO I. ENSAYOS Y REFLEXIONES EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN TEATRAL DEL SIGLO XVIII, BAJO LA LUZ DE LA ILUSTRACIÓN.

1.1. LA ESPAÑA ILUSTRADA.

1.1.1- LA ESPAÑA TEATRAL DIECIOCHESCA.

Tomando los exhaustivos estudios de Cotarelo y Mori, así como, la precisa información de René Andioc, junto a la *Historia de teatro español* dirigida por Javier Huerta Calvo, realizamos un breve repaso por la realidad teatral del último tercio de siglo. El teatro en España, durante los años comprendidos entre 1770 y 1825, coincidiendo con el reinado de los monarcas Carlos III, Carlos IV y Fernando VII, se va transformando muy lentamente, en un teatro neoclásico, que responde a las pretensiones ilustradas, sufre cambios muy significativos. En el siglo XVIII, el corral de comedias barroco da paso al coliseo, que ahora es un lugar cubierto, pero arrastra graves deficiencias en su limpieza y acondicionamiento, Madrid tenía tres coliseos, el de la Cruz, el del Príncipe y el de Los Caños del Peral.

Culturalmente en España y tomando como referente la Villa de Madrid, durante las primeras décadas del siglo XVIII, pervivieron las formas artísticas y literarias del Barroco; avanzado el siglo XVIII, ya en la segunda mitad, el movimiento intelectual denominado Ilustración da lugar a una nueva estética, la del Neoclasicismo. La Ilustración sustituye la tradición por la razón, propone hacer uso crítico de la razón frente a las ideas heredadas del pasado, no en vano los intelectuales del momento lo llaman el siglo de las luces, no obstante, durante varias décadas de la segunda mitad del siglo XVIII, conviven ambas formas culturales en

España. Nos centramos en las transformaciones teatrales que provoca la Ilustración en el trabajo actoral.

Los actores de las compañías, solían ser personas de escasa profesionalidad y disponían de muy pobres medios para realizar su trabajo. En el siglo XVIII el concepto de actor no es utilizado, los cómicos y representantes no disfrutaban aún de la dignidad social que disfrutarán los actores del siglo XIX. Los mismos cómicos llaman a su oficio ejercicio cómico y no profesión. Representan el pecado y la promiscuidad, conviven y viajan constantemente hombres y mujeres sin estar casados, en las compañías de la legua o en las ambulantes de conformes. Su carácter itinerante, mostrar el cuerpo y los sentimientos íntimos, les convertía en personas poco honradas.

Ello unido a que son estos actores, en su papel de directores de compañía o autores, como se les llamaba, los que seleccionaban el repertorio de las obras a representar, lógicamente, según los gustos del público, contribuía a que la obra representada careciera de la selección y el rigor que buscaban los autores ilustrados.

Pretende el sector ilustrado hacer del teatro una herramienta didáctica, siguiendo las indicaciones de las ideas venidas de Francia e Italia, renovando las estéticas aristotélicas y horacianas. Contribuyen a esa labor, Moratín padre e hijo y Tomás de Iriarte entre otros muchos. El Neoclásico es un estilo que busca la elegancia y que antepone la razón a la imaginación. No obstante, Julián Romea en 1866, afirmará que los antiguos representantes trágicos, griegos y romanos, nunca siguieron las indicaciones que marcan los preceptistas ilustrados, sino que los antiguos representantes clásicos no siguen más idea que la verdad y la naturalidad en escena. Continuamos comprobando de qué manera los sectores ilustrados tratan de convertir el teatro en una herramienta didáctica, para educar al pueblo, a continuación, vemos en qué consisten sus convenciones teatrales.

Los actores en el siglo XVIII aprenden, en España, de forma práctica, observando a los compañeros de la compañía teatral más veteranos. Los cómicos se transmiten unos a otros las tradiciones, estas son las convenciones que acuerdan los cómicos; a cada personaje le corresponde una forma de hablar y una gestualidad determinada. En general, hacen un trabajo exagerado, hablan con voz muy fuerte, con gran intensidad y volumen, y gesticulan en exceso al realizar las representaciones al aire libre. Las normas de comportamiento en el escenario están por establecer, los actores permanecen en escena, aunque haya finalizado su actuación, el actor que debe hablar se adelanta al público para decir su frase, la repite si gusta, y hay una especialización en el tipo de personaje representado por cada actor. Los actores podrían actuar sin conocer el texto, pues contaban con la ayuda del apuntador. La preocupación por la mejora del oficio teatral se remonta a los orígenes del mundo, se repara en cómo mejorar aspectos externos de la representación y en qué manera es la adecuada de conmover al público. Cervantes y Pinciano entre otros, ya en los siglos XVI y XVII, teorizaban al respecto y otros antes.

No obstante, la tradición española barroca sigue vigente, hay un gran sector del público que prefiere ver estas representaciones en el teatro. Estos géneros populares alejados del teatro neoclásico, en forma y contenido, consiguen grandes éxitos, entre el público dieciochesco y decimonónico. Uno de los autores, de gusto barroco, más aplaudido es Antonio de Zamora, que estuvo siempre presente en el teatro dieciochesco español:

“[...] Antonio de Zamora, autor de conocidas comedias de magia, ya en 1701 tenía un sitio en la Corte, era el encargado de las representaciones en palacio: su relación con Felipe V, a quien se mantuvo fiel en la guerra de la Sucesión española, lo llevó a escribir obras de circunstancias para los festejos reales, pero conoció también el éxito en los corrales de comedias [...]”.

(Doménech, 2008:18-19)

Ramón de la Cruz, Luis Misón o Ignacio González del Castillo, entre otros, son autores de sainetes y tonadillas, piezas populares también de gran éxito, alejadas de las indicaciones marcadas para las obras de teatro ilustradas, pero que comparten representación teatral con ellas en los entreactos, a lo largo de este siglo XVIII. Por tanto, en las representaciones teatrales del último tercio de siglo se combinan con piezas teatrales barrocas como comedias de magia o con pequeñas piezas, sainetes y tonadillas en los entreactos. Posteriormente, en la última década del XVIII y la primera del XIX, entran en los repertorios de las compañías tragedias y comedias neoclásicas, que comparten escena con estas piezas populares, en los intermedios; no obstante, estas continúan siendo las piezas de más éxito entre público.

No olvidemos, que las aportaciones dramatúrgicas aparecidas en el último tercio del siglo XVIII, llegadas de Europa, deben ser representadas o declamadas por los actores españoles de ese momento, de los que ya sabemos no tienen herramientas para hacerlo. Veremos los muchos cambios que se realizarán, para que el público español disfrutase, realmente, de un teatro de corte neoclásico, hecho que ocurrirá, aproximadamente, a lo largo de la última década del siglo XVIII y las cuatro primeras décadas siglo XIX. Si bien la tragedia neoclásica no da los frutos esperados, la comedia abrió camino a las formas neoclásicas sobre las tablas, la reacción del público fue mucho más gratificante, en este caso, para el sector ilustrado. No obstante, es sabido el poco recorrido que este estilo del teatro ilustrado tuvo en España.

Junto a la oleada de intelectuales ilustrados, que plantean soluciones para la mejora teatral del país, los diferentes planes de reforma de la institución teatral como los de Jovellanos, Nipho, Moratín, Díez González, entre otros y la creación de centros formativos para actores al final del siglo XVIII, se logra que los actores a lo largo de los

últimos veinte años de este siglo adquieran conocimientos de Historia, Geografía, Lengua, Dicción, Declamación Esgrima, Canto, Baile, etc. Estos conocimientos ayudan al cómico a tomar conciencia de su dignidad y a insertarse en una sociedad cada vez más cívica. Sin embargo, la reforma realizada no tiene presente los requerimientos de los principales interesados en ella, los actores españoles.

En 1776 abre sus puertas una escuela para actores, en los Reales Sitios, derivación de la creada por Pablo Olavide en Sevilla, su método de formación actoral es el que sigue la declamación francesa, este método teatral no agrada al público español, no responde a los modelos que se acercan a la naturalidad, muestran en escena otro tipo de representación teatral diferente, responde a las convenciones neoclásicas. Presenta movimientos estilizados, nada cotidianos, hace un uso de la voz diferente al realizado con anterioridad.

Así conviven dos formas de entender el teatro, los que buscan la naturalidad como es el caso de Francisco Mariano Nipho, y los que confunden la naturalidad con las formas francesas, como es el caso de Francesco Riccoboni, que defiende una estética teatral no cotidiana, proponen convenciones diferentes.

Se publican estas ideas en los primeros ensayos y reflexiones sobre declamación, que defienden y apoyan intelectuales ilustrados, aunque no provocan cambios inmediatos a la profesión actoral. Estas publicaciones se acercan al teatro como un concepto autónomo del resto de la literatura. Esta novedad hace que se requiera para materializar el teatro a un nuevo concepto de actor, un actor dócil o con técnica suficiente para recrear las numerosas conductas del hombre moderno, ha de saber recrear sus modificaciones internas de manera artística, una vez es afectado por las circunstancias espacio temporales del momento en que vive. La nueva dramaturgia propone nuevos personajes que no responden a los antiguos modelos.

En España comienzan a aparecer publicaciones, en este sentido, a mediados de siglo y será Ignacio de Luzán quien las inicie; avanzado el siglo encontramos publicaciones centradas exclusivamente en el arte de la declamación, unas, y otras publicadas en periódicos, enfocadas a determinar el concepto adecuado de representación teatral y encontrar la forma de mostrarlo en el escenario, todas coinciden en la idea de imitar la naturaleza, cada publicación propone un modo de interpretarla. Existen diferentes tendencias que estipulan sus convenciones para ello. En general, todos los textos se apoyan en las reflexiones publicadas anteriormente por Cicerón, Quintiliano, Horacio o López Pinciano; los preceptistas estudiaban a los antiguos y según Julián Romea, reinterpretaban sus enseñanzas. Los antiguos teóricos ilustrados defendían, que para llevar a cabo una representación teatral correcta debían los actores aprenderse el texto completamente e imitar la naturaleza con naturalidad, no obstante, nada más alejado de esta idea que los consejos de movimiento corporal que propone Francesco Riccoboni, en su tratado que veremos más adelante. Los tratadistas se colocaban en la situación ideal para la representación, no en la habitual. Importa a los teóricos el comportamiento del personaje en escena, critican al actor, que durante la representación hace movimientos histriónicos, desarreglados y violentos. Sin embargo, estas son situaciones que agradan a algunos sectores del público y otros sectores desdeñan.

Los ensayos, reflexiones y tratados de declamación, analizan comportamientos de la sociedad, los describen y corrigen con el fin de que sirva de guía a los actores, aunque las indicaciones de los tratadistas tardaran mucho en materializarse en la escena española.

El nuevo actor debe controlar sus sentimientos para controlar las emociones, y debe poseer frialdad para mostrar los nuevos avatares que afectan al hombre. El intérprete no debe identificarse con la situación del personaje, no debe sentir lo que siente su personaje, aunque ha de buscar una técnica, para hacer sentir al espectador, para hacer creíbles

las emociones de su personaje. Toman los teóricos, como convención la idea de fingir, en lugar de sentir.

En la mayoría de los tratados dieciochescos se plantea la forma de representar las pasiones y emociones humanas, determinar las acciones adecuadas a la situación planteada en la obra, y dictaminar cuál es la mejor forma de expresarlas. Se basan en antiguos estudios de fisiognómica y patognómica, que se limitan a pintar las pasiones en el rostro y cuerpo del actor, no requieren estas indicaciones que el actor se involucre emocionalmente, ha de imitar la naturaleza solo externamente con gestos y movimientos, no sentir las emociones, pasiones o afectos tratados. Esta tendencia se va a extender en la práctica escénica del siglo XIX hasta bien entrado el siglo, así como va a ser recurrente esta explicación teórica en los ensayos y tratados de declamación decimonónicos.

1.1.2- CONSIDERACIONES PREVIAS. LA DECLAMACIÓN EN ESPAÑA.

Es a partir de 1780, en el ambiente cultural descrito anteriormente, cuando se comienzan a modificar en España las formas de representación actoral usadas durante siglos.

La práctica escénica, tradicionalmente, ha requerido de la declamación y mostramos la visión que de ella ha dado Patrice Pavis en su Diccionario del teatro. Lo denomina:

“[...] el arte de la dicción expresiva de un texto recitado por un actor o peyorativamente, manera extremadamente teatral y cantada de pronunciar un texto en verso.” (Pavis, 1998: 114-116)

Utiliza Pavis, posteriormente, opiniones de Marmontel, para afirmar, que la declamación está relacionada con la música y la danza. Sirve la declamación para dar más verdad y expresión a la música, se

adaptan palabras a los números de la música, números que entendemos como tiempos; y surge así el arte de los versos cuando la voz los marca, (los tiempos), de este modo aparece el arte de la rítmica; por su parte, el gesto que sigue a la expresión del artista y el movimiento da lugar a la danza.

En el siglo XVIII la recitación es acompañada por los movimientos del cuerpo y es a finales de este siglo, cuando la declamación es considerada una forma ampulosa de decir el texto y de mover el cuerpo del representante. En la antigua Grecia y Roma se consideraba la correcta declamación, aquella que se realizaba de un modo natural. Talma es el primer actor que repara en lo poco adecuado del término declamación, que designa el trabajo del actor. Este concepto, piensa Talma, se debía remontar a la época en que la tragedia se cantaba y confunde a los jóvenes actores que se forman. Si declamar es hablar con énfasis, declamar consiste en hablar, como no se habla habitualmente. El término tomó pronto un tono peyorativo, pero cada escuela que surge se proclama natural, o más natural que la anterior; esto hace que la evolución del teatro vea como enfático y excesivo el teatro anterior.

Consideramos que hoy día, también es conveniente reflexionar sobre el hecho de declamar, pues el modo de la dicción, marca a su vez el ritmo del gesto y de la voz del actor. Sigue siendo el ritmo de la puesta en escena, una convención también en el teatro actual en pleno siglo XXI. El concepto de declamación no es usado, aunque su funcionalidad sigue vigente en la práctica escénica. Cualquier reflexión sobre la convención, la teatralidad o el valor del texto es un redescubrimiento de la declamación.

Existen documentos acreditativos, desde la antigua Grecia, tratan de desvelar qué elementos son requeridos, para que un actor desempeñe correctamente su labor en las tablas. Los siglos XVI y XVII generan documentos en España que reflexionan sobre las condiciones que debe reunir un actor, insistiendo en su buena memoria, buen aspecto físico y desenvoltura, incidiendo en la necesidad de saber recitar y representar

de forma natural; puede comprobarse, en algunos de los textos conservados de Lope de Rueda, creados en torno al año 1550, en la obra de Miguel de Cervantes *Pedro de Urdemalas*, de 1610 o en *la Filosofía Antigua Poética*, publicada en el año 1596 por Alonso López Pinciano; son estos algunos ejemplos.

A partir de las últimas décadas del siglo XVIII, comienza a cambiar la idea mantenida, sobre la figura del representante, como hemos dicho, ha de contar con conocimientos generales de Historia, Geografía, Lengua, Dicción, Declamación, Esgrima, Canto y Baile. Así ocurre en las primeras escuelas de declamación creadas en los Reales Sitios. Todos los procesos seguidos e innovaciones introducidas consideradas óptimas, para la formación actoral, se recogen en el artículo de Guadalupe Soria Tomás, “La Junta de reforma de los teatros y la instrucción actoral”.

Sin embargo, no tener en cuenta la opinión de los afectados, los actores españoles, será un determinante motivo para el fracaso de los métodos propuestos propios la declamación francesa. Ya Francisco Mariano Nipho lo había advertido en *La nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces*, en 1764, recoge en la reflexión dedicada al Teatro De España, lo siguiente:

“Así como la naturaleza es uniforme en lo que pertenece a los hombres, en cuanto a hombres y respecto a sus pasiones, así también la educación varía y altera los intereses que excitan las pasiones y los modos de pensar y proceder. En esta suposición el arte debe pintar la naturaleza tal como la halla; esto es con todas las circunstancias y requisitos de la humanidad, de la crianza y legislación” (Royo, 1996: 226)

Reflejar la realidad española del momento en la representación teatral, suponía la aceptación de las carencias educativas de la sociedad, suponía estancar aún más, el deprimido teatro español, por ello, el sector ilustrado intentaba, incansablemente, introducir cambios sociales que lograran acabar con este panorama, no obstante, no lo lograrían en su

totalidad. Si comenzarían esta labor, educar a la población de toda clase social. Labor que se iría asentando y consolidando en años posteriores.

Para este momento, en que se plantea y produce esta reforma teatral, con el fin de mejorar cultural y socialmente el país, el último tercio de siglo, el público se encuentra dividido entre, el sector amante del teatro autóctono español, y el sector amante de las tendencias renovadoras francesas.

El teatro autóctono español sigue patrones teatrales barrocos, en cuanto a su pretensión de que el actor se transforme en el personaje, aunque esta idea no supera un plano teórico, ya que la práctica escénica de este teatro español, generalmente, consiste en la repetición de patrones compuestos por tradiciones y primores determinados y estandarizados para cada uno de los personajes. No podrían los cómicos o actores mimetizarse en exceso con el personaje, dado que se limitaban a repetir los textos que les dirigía el apuntador. Imposible dar cabida en sus cerebros a más información, repetir el texto, repetir patrones de comportamiento determinado para cada personaje, así como atender al público, que como un actor más participa de la obra, con sus muestras de agrado o desagrado.

De otro lado, se encuentra un sector de público, amante de las tendencias dramáticas francesas, muy distintas a las españolas, estilizadas y artificiosas. Los métodos declamatorios franceses proponen una declamación teatral, afectada, contenida y pausada; determinan que el actor no ha de sentir lo que sucede al personaje, es decir, que se limite a mostrarlo, a fingirlo. En la línea defendida por Francesco Riccoboni que estudiaremos más adelante.

Incluimos un breve apunte sobre el concepto de declamación francesa¹. El capítulo de Rodrigo López Carrillo y Esperanza Martínez

¹ Lo extraemos de las *Actas del II Coloquio sobre los estudios de filología francesa en la Universidad española: (Almagro, 3-5 de mayo de 1993)*

Dengra, dedicado a la declamación y denominado La declamación de actores franceses en el siglo XVIII según Marmontel, recoge una sustanciosa información al respecto. Jean François Marmontel es un autor clave de las ideas literarias, de la segunda mitad del siglo XVIII, en gran cantidad de su obra imperan los aspectos esenciales del gusto francés, junto con las innovaciones que caracterizaron a este siglo. Marmontel fue discípulo de Voltaire, se inspira en él, pero en este sentido conviene aclarar, que la obra de Marmontel constituye una verdadera doctrina. Marmontel dedica un artículo al arte de la declamación, “Déclamation Théâtrale” en el que ensalza la superioridad de la declamación francesa sobre la clásica grecorromana, pese al carácter ampuloso y enfático de la primera.

La tragedia clásica en su origen se componía de un coro que cantaba ditirambos en honor del dios Baco, con el uso de máscaras, por tanto, se desconoce la gestualidad de los actores en la misma; en el caso de la declamación francesa, por testimonios de sus teóricos, deducimos que era cantada, exagerada, enfática, que componía una especie de canto reiterativo y monótono. Marmontel luchó durante toda su vida contra este tipo de declamación, es un claro partidario de otro tipo de declamación que fuese más simple y natural.

El siglo XVIII francés es campo de batalla de discusiones centradas en este tema, se deben a la realidad de la práctica escénica; los comediantes franceses, al igual que los españoles, realizan sus representaciones sin regla. El éxito de algunas compañías se debe a la actuación de su primer actor o actriz. Es el caso de Mlle Clairon o Le Kain. Al aparecer un actor como Baron en la escena francesa, aparece en ella la declamación simple y natural. Baron alumno de Molière nace en 1653 y muere en 1729, por tanto, vive entre la segunda mitad del siglo XVII y principios del siglo XVIII, este actor mostraba en su representación una declamación natural. El mismo Baron se burla de la declamación de los

actores del Hôtel Bourgogne cuya compañía solía representar obras de Racine. Baron prefería recitar la tragedia, no declamarla. La presencia de estas dos tendencias va a perdurar en el tiempo, como se afirma en el mencionado capítulo:

“Por su parte la comedia, en su intento de buscar verosimilitud persigue lo natural. La tragedia, por el contrario, duda entre el respeto a una tradición que obliga casi a cantar el texto y el deseo de hablar con naturalidad. Los actores elegían pues uno u otra manera; cuando aparece el drama burgués, unos lo representan como una comedia y otros como una tragedia, sin llegar a encontrar una dicción y una interpretación dignas.” (López Carrillo y Martínez Dengra, 1993: 264)

La corriente ilustrada aporta a la sociedad un nuevo orden público, muestra nuevas conductas a los ciudadanos, que disfrutaban como espectadores de este teatro; son usadas estas como herramienta didáctica y así el teatro mostrará nuevos hábitos, usos y costumbres sociales, siendo la puesta en escena una de las herramientas usadas. Las técnicas actorales presentadas en estos tratados dieciochescos fueron, los primeros pasos en la búsqueda del realismo escénico, pese a su carga de artificiosidad, a la vez que se generó la primera escuela que pretendía educar a la sociedad, por tanto, son dignos de estudio y susceptibles de análisis. Las publicaciones españolas, surgidas en el siglo XVIII, que reflexionan sobre la declamación son aportaciones teóricas, que tardan en asentarse en la profesión actoral. Así se evidencia en las afirmaciones de 1788 de Manuel García De Villanueva Y Parra, el que mantiene que el actor ha de mostrar el interior de los hombres, sus pasiones y explicar sus sentimientos, para ello debe poseerse, apoderarse, identificarse con las características del personaje y ha de saberlo representar en sus partes mudas, pues en esos momentos habla el alma. Mostrando así un objetivo que ha de lograr la puesta en escena.

Comenzamos con el estudio de teorías surgidas en el siglo XVIII, generalmente surgen en países europeos y llegan a España tras ser

Rosa María Polonio Morales

traducidos al castellano, entre los años 1750 y 1800, lo haremos en orden cronológico por destacar las novedades progresivas halladas.

En este recorrido nos centraremos principalmente, en la práctica escénica actoral. Gran parte de los ensayos y tratados de declamación de este momento, especifican el correcto uso de cada parte del cuerpo y del rostro del actor. Entendiendo al actor como un ser que requiere, para la realización de su trabajo cuerpo, voz, energía y a veces emociones, con esto debe transmitir al espectador toda la información referente a su personaje, en la situación que indica la obra. Otra tendencia coexistente exige del actor dominar cuerpo, voz y gesto, no requiere la involucración emocional del actor.

Comenzamos este recorrido en 1751 con la obra de Ignacio de Luzán, *Memorias literarias de París*, no realiza un tratado en sí, aunque sí adelanta y deja constancia en castellano de la realidad escénica del París de 1750, además de traducir un fragmento de *El Arte del Teatro* de Francesco Riccoboni. Solo en este fragmento se pueden apreciar las diferencias, entre las representaciones realizadas en España y el país galo. Concretamente en lo artificioso que conlleva la estética de esta representación actoral. La actividad física del actor en escena, es decir, el movimiento realizado en este momento en París, nos permite considerarlo teatro neoclásico; su estética, el dibujo que plasman en escena los actores, es artificial, estilizado, no convencional. Esto carga de plasticidad la escena, que en nada se asemeja a la escena española, propiamente barroca en ese momento. Consideramos que esta escena neoclásica que se dibuja en los escenarios de París constituye una verdadera herramienta didáctica, una muestra del que consideran correcto comportamiento personal, que ansían los sectores ilustrados. Este estilo teatral serviría de ejemplo a la sociedad española. Con esta pretensión y con el deseo de reformar la estancada institución teatral española, comienzan a tomarse diferentes y variadas medidas al respecto, una de ellas traducir tratados de declamación teatral al castellano, así como crear alguno en España. Vemos algunos de los recursos

propuestos, para la consecución de tal fin; la mejora de la representación teatral en España y la correcta ejecución de sus actores.

1.2. LUZÁN, Ignacio de (1751): *Memorias literarias de París*.

**MEMORIAS
LITERARIAS
DE PARÍS:**

**ACTUAL ESTADO,
Y METHODO DE SUS ESTUDIOS.
AL R.^{mo} P. FRANCISCO
*de Ravago, de la Compañía de
Jesus, Confessor del Rey
nuestro Señor, &c.***

P O R

**DON IGNACIO DE LUZÁN,
*Superintendente de la Casa de Moneda,
Ministro de la Real Junta de
Comercio, &c.***

**CON LICENCIA: En Madrid: En la
Imprenta de DON GABRIEL RAMIREZ,
Criado de la Reyna Viuda N. Señora, Calle
de Atocha, frente de la Trinidad,
Año de 1751.**

Las *Memorias Literarias de París*, aparecieron en España en el año 1751 de la mano de Ignacio de Luzán, fueron escritas entre 1747 y 1750, durante la estancia del autor en París como secretario de la embajada española. En ellas presenta una descripción de la puesta en escena del París de mediados del siglo XVIII, muy distinta a la realizada en la España de ese momento. Incide especialmente, en el desarrollo de la

Rosa María Polonio Morales

representación por parte de los actores, de los que da extensa información acerca del número cuantioso que componen las compañías. Enumera Luzán las novedades que el teatro francés utiliza y señala de qué manera mejoran la representación teatral; son las siguientes:

- En primer lugar, destaca el uso de la unidad de lugar, para no potenciar el efecto de ilusión en la representación. Si todo transcurre en un mismo lugar, con un solo decorado, resultará más creíble.
- Seguidamente le sorprende la ausencia de apuntador.
- Repara posteriormente en la gran dotación técnica del teatro, así como en la adecuación de la indumentaria teatral.
- Muestra su asombro ante la gran cantidad de actores y actrices de edades variadas, con que cuentan las compañías de teatro francesas, lo que les permite, encarnar personajes de todas las edades adecuadamente, actores que le resultan de gran profesionalidad, dada la gran cantidad de personajes que desempeñan, siempre correctamente.

Tras valorar positivamente la puesta en escena francesa, Luzán añade un fragmento que traduce del tratado de Francesco Riccoboni, *El Arte del Teatro*.

La obra de Luzán destaca que la acción teatral en el París de 1750 reúne las siguientes características en cuanto a gestualidad, dicción y expresión:

- En un plano estético y gestual, busca la estilización, cuidado y decoro, propiamente neoclásicos. La realización de los movimientos corporales es absolutamente artificiosa, nada convencional, ni cotidiana. La imagen de los actores o cómicos en escena es cuidada, elegante y expresiva. Se pretende educar al público, muestra, por tanto, un paradigma de conductas humanas.

- La dicción y pronunciación en tragedia es pausada y clara, distinta, dice; entendemos distinta a la pronunciación que Luzán haya escuchado en los teatros o coliseos españoles. Son constantes las quejas, solicitando que el cómico o actor en España, aprenda el texto, así como que sea capaz de decirlo correctamente, que mejore su dicción de los textos y la expresión en los mismos, lo veremos muy habitualmente en las críticas teatrales de Francisco Mariano Nipho y con posterioridad a él.
- La expresión es ajustada, viva y propia; correspondiente a la situación que desarrollan los intérpretes. La viveza de la expresión, es decir, la energía que impregna la gestualidad corporal y facial del actor es propia, a las situaciones que encarnan los actores, tampoco en las representaciones teatrales españolas esto resultaba común, a la luz de las críticas teatrales.
- La acción de los actores o cómicos es animada, libre y con arte. Entendemos que la metodología adecuada, según Luzán y Riccoboni, consiste en el aprendizaje de la técnica por parte del actor y en segundo lugar, en desarrollar acciones y emociones autónomamente, partiendo de la técnica y evolucionándolas según el talento del actor.
- También este punto es novedoso con respecto a la tradición española, no era práctica seguida en España, la formación del actor y posterior composición de la escena. Sabemos que el teatro barroco, se basa en la tradición generación tras generación de patrones compuestos por determinados gestos que ejecuta el actor, dependiendo de las situaciones que representa. Es, por tanto, el español un teatro sin vida, las

representaciones se limitan a la repetición de patrones y de texto que indicaba el apuntador. Impresionado Luzán con la puesta en escena francesa, aporta datos significativos que ayuden a combatir la crítica situación teatral española.

- Defiende las afirmaciones de Francesco Riccoboni, en materia de expresión corporal, las que condicionan el desarrollo de la acción del actor, pues indica, qué acciones físicas debe y no debe realizar el actor con brazos y manos; estas ideas están vertidas en la obra *El Arte del Teatro*; en ella se fomenta el estudio de la materia que se trabaja, no puede confiarse en el talento del actor.

Desarrollaremos este tratado posteriormente, en profundidad y extensamente, cuando nos ocupemos de su verdadero autor, Francesco Riccoboni, *El Arte del Teatro*, es la obra que traduce al castellano Joseph De Resma, pseudónimo de Ignacio Merás y Queipo de Llano. Se le puede considerar uno de los primeros tratados de declamación llegado a España, por la novedad de sus enseñanzas, por la distinción entre materias enseñadas, por las innovaciones que desvela al actor en el ejercicio de su profesión y por el nuevo concepto de actor que transmite.

El actor debe conocer en profundidad los elementos que componen su oficio, las herramientas personales con que puede desarrollarlo, adquirir la técnica dramática para hacerlo y a partir de ahí, desarrollar a sus personajes usando el talento.

1.3- FRANCISCO MARIANO NIPHO, PRIMER CRÍTICO TEATRAL ESPAÑOL.

1.3.1- INTRODUCCIÓN.

Continuamos con Francisco Mariano Nipho, que si bien, no realiza un tratado de declamación como tal, sí ayuda a la pretendida labor de mejora, con sus críticas y reflexiones sobre el teatro español, publicadas en el *Diario Estrangero*; donde evidencia su poca calidad y los muchos problemas que la generan. No hace una gran aportación al plan de mejora teatral en *La nación española defendida de los insultos del Pensador*, su gran aportación a la profesión actuarial vendrá años más tarde en el *Bufón de la Corte*, donde traduce el texto “Las pasiones del teatro”, en él determina cuáles son las pasiones que usan los actores en las representaciones, más allá del personaje que desempeñen.

A él debemos la primera crítica teatral, referida a las obras teatrales representadas en los coliseos del Príncipe y de La Cruz. Aparecen, en la sección Noticias de Moda del *Diario Estrangero* en 1763, diario creado por Nipho. Nos detenemos en estas críticas que nos acercan a la realidad teatral y social madrileña.

Es necesario precisar que Francisco Mariano Nipho, en sus publicaciones, resulta ambiguo en ciertas ocasiones; encontramos algunas contradicciones entre publicaciones hechas con un año de diferencia; tanto alabará el teatro español del XVIII, exaltándolo por encima de cualquier otro teatro europeo; como defenderá la idea de que es imprescindible, una urgente mejora de la total institución teatral española. Para ello, promueve las ideas de formar a sus actores, mejorar su ejecución actuarial e incluso, propone aumentar la dotación de recursos materiales de que se dispone en los teatros, lo que mejorará sin duda la puesta en escena.

**DIARIO
ESTRANGERO.**
NOTICIAS IMPORTANTES,
y gustosas para los verdaderos apaf-
sionados de Artes, y
Ciencias, &c.

Por Don Francisco **Mariano Nipho.**



CON SUPERIOR PERMISO.

EN MADRID: En la Imprenta de D. GABRIEL RAMIREZ.

Nipho, buen conocedor de la realidad escénica europea encuentra soluciones para esas mejoras; subir el precio de la entrada para mejorar la precaria situación económica de las compañías, o cambiar el concepto de ensayo teatral, son algunas de estas propuestas. Las dinámicas poco efectivas de los ensayos teatrales pueden conocerse gracias a José Antonio Armona y Muga, que los detalla en 1785 su *Memoria cronológica sobre el teatro*, en ella, se aprecia que son actos nada efectivos, ni organizados, por ello, considera Nipho que los actores españoles, como los europeos, han de estudiar su texto y se ha de eliminar la figura del apuntador, para dar un giro al apesadumbrado panorama teatral español.

Como él, otros coetáneos proponen soluciones que mejoren el deprimido teatro español, Montiano y Luyando, entre otros, recoge similar información en el *Discurso sobre las tragedias españolas*.

La lucha de Nipho por renovar la idea de ensayo va dirigida a que los representantes españoles, trabajen con anterioridad a la representación

teatral, pues han de adecuar gestos y actitudes, para encarnar verazmente al personaje, dado que, con su mala praxis, le resta credibilidad al personaje. Incluso su admirada María Ladvenant fue atacada, en alguna ocasión, por este crítico, alegando su poca adecuación en los comportamientos de los personajes que encarnaba. No se ajustaba a la naturaleza de los personajes, no se transformaba en el personaje.

Inamoviblemente en sus pensamientos, considera siempre Nipho que el teatro español, concretamente la producción literaria dramática española clásica, es muy superior a las europeas, mientras que desea mejorar su puesta en escena, intenta a la vez impregnarlo de moral y ética, considera necesario comenzar por una correcta elaboración del texto:

“[...] es necesario que todo autor dramático escoja o críe un asunto, que invente un nudo y un desenredo que dé a cada personaje su verdadero carácter que le sostenga, hasta lo importante y aumente el interés de la acción de escena en escena, ha de proceder de modo que ningún personaje salga al teatro sin un justo motivo y una razón que entiendan todos los espectadores, que nunca deje al teatro “desamparado”, que haga decir a los personajes lo que corresponda a sus carácter y circunstancias pero con nobleza y sin hinchazón, con simplicidad y sin bajeza. Ha de tener la composición dramática bellos versos, pero que no se conozca lo poeta y tales como el personaje podría haberlos hecho, si hubiese hablado en verso, que lo patético reine en lo maravilloso, que el genio, los sentimientos y la virtud, se manifiesten con la mayor claridad en todo el curso de la pieza. (Royo, 1996: 49)

Da a conocer en la sección *Noticias de moda* del *Diario Estrangero*, los avances europeos en materia teatral, propone como modo de mejora, el modelo seguido entre los actores franceses, para suplir las carencias de cómicos españoles, en esta ocasión; ya hemos visto, como en otras ocasiones ensalza el teatro español y las formas teatrales españolas, las considera muy superiores a las demás existentes. Algunas de estas

mejoras, consisten en el estudio y la comprensión de los textos, por parte del elenco actoral y su correcta dicción y pronunciación. Igualmente, propone dar más tiempo a los actores para el estudio y perfeccionamiento de su arte, dada su deficiente formación cultural.

La ejecución actoral española se basa en la falta de adecuación entre gestos, palabras y actitudes de los personajes representados, esto que resta credibilidad a los personajes, es o fruto de la ignorancia o un modo de buscar el aplauso del público con tales exageraciones; ha sido esta, la forma tradicional de representar en España, generación tras generación; transmitir las tradiciones y primores; se acabaría este teatro poco efectivo y nada recomendable, según Nipho, con un estudio en profundidad del carácter o personaje, que se representa, mucho más cuando se trata de un personaje histórico.

Introduce en varias de sus Noticias de moda del Diario Estrangero, la obra *De la Reformation du Théâtre*, de Louis Riccoboni, Francisco Mariano Nipho comparte las consideraciones de este autor.

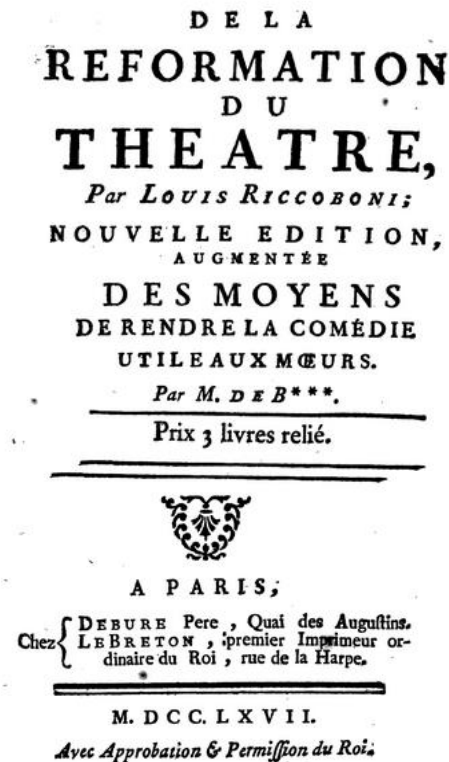
Riccoboni padre, conocido como Leílo, fue un prestigioso actor italiano que dirigió e interpretó con gran éxito comedia italiana en París; decidió renovarla, dando a conocer sus reflexiones y enseñanzas en la obra *De la Reformation du Théâtre* de 1743, encontramos un fragmento de este texto, traducido al español por Francisco Mariano Nipho en el Diario Estrangero para 1763: “*Esto le permite, por ejemplo, dar a conocer – entre los números X y XVI – un fragmento de De la Reformation du Théâtre de Luigi Riccoboni original de 1743.*” (Doménech y Pérez- Rasilla, 2015: 36)

Louis Riccoboni era partidario de que el actor sintiera lo que interpretaba, abogaba por renovar el tipo de interpretación italiana. Recordemos que la *commedia dell'arte* está basada en la improvisación de los cómicos o actores, sobre unas convenciones acordadas para cada personaje; según los breves argumentos del *canovaccio*; de ninguna manera se ajustan a las tres unidades de lugar tiempo y acción pretendidas por el teatro neoclásico.

De la misma forma, el tradicional teatro clásico español proveniente del siglo XVII, se aleja del metódico teatro ilustrado, contando con recursos específicos para el desarrollo de cada personaje.

Louis Riccoboni recoge sus propuestas para renovar el teatro italiano, Nipho traduce parte del tratado de Riccoboni padre e incluye comentarios personales, referidos al teatro en España.

Estas reflexiones personales de Nipho junto al texto de Riccoboni aparecen en su Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España; según Cotarelo esta idea no tendría mucho recorrido, pues: *“sólo pretendía convertir el teatro en una escuela de moral, donde no tiene cabida más amor que el filial y a la patria”* (Cotarelo y Mori, 1897: 49 y Royo, 1996: 48). Era, por tanto, el teatro considerado elemento educativo incluso para los niños, eliminando de las representaciones teatrales cualquier inmoralidad o asunto derivado de ella. Eliminando una gran temática usada en teatro, el amor y los conflictos derivados de él.



1.3.2- NOTICIAS DE MODA DE DIARIO ESTRANGERO. DETALLES DE LA PUESTA EN ESCENA Y REPRESENTACIÓN ACTORAL.

En las mencionadas Noticias de moda, Francisco Mariano Nipho plantea cuestiones surgidas tras presenciar las representaciones llevadas a cabo en los coliseos del Príncipe y de la Cruz de Madrid, son de gran interés por reflejar, a veces, detalles de la puesta en escena, más allá del recuento de obras y autores representadas. Describe en ocasiones lo que entiende por práctica escénica correcta, es decir, lo que considera una adecuada representación actoral; muy al contrario, las críticas suelen ser negativas e ilustradas con ejemplos. Vemos a grandes rasgos su visión del teatro y sus propuestas de mejora, que suele introducir como reflexión, a colación de las críticas teatrales realizadas.

1-Crítica de la obra representada el 24 de enero de 1763. En este caso, se valora positivamente la creación de personajes de la obra por el correcto tratamiento de sus caracteres. El 24 de enero 1763, se representa *Depuis et Des Ronais*, de M. Collé, halaga al autor por haber plasmado los caracteres de forma correcta, sin salirse de la naturaleza ni violentarla, resulta de su agrado, por ser una comedia de costumbres donde el público ríe, pero también aprende.

2- Crítica del 5 de abril 1763, comienza alegando a los continuos cambios de actores para las representaciones, como los culpables de la imposibilidad de hacer crítica de ellos. La obra representada es *También hay duelo en las damas* de Calderón de la Barca. Seguidamente da detalles de la cantidad de dinero obtenida el último año en las dos compañías madrileñas, cuantía altísima para una diversión tan míseramente mantenida por el poder. Continúa con el recuento de los actores y actrices que componen ambas compañías madrileñas, integradas por damas, sobresaliente, galanes, barbas, graciosos, vejete, guitarrista y partes de por medio. Indica la crítica la gran importancia que da Nipho a la correcta ejecución de las acciones, así como, a la correcta expresión de las pasiones de los personajes, por parte de los actores.

3- En este número se centra en la urgencia de formar a los actores en materia interpretativa, incluso de las actrices más aplaudidas. El 12 de abril, de 1763, destaca en este número la actuación de María Ladvenat, ya primera dama:

“[...] lo que ha hecho esta primera primeriza, como animada de su espíritu y de aquel exquisito talento teatral, que ofrece antes de muchos años reunir muchos primores, en un sujeto. [...]” (Royo, 1996: 75)

También le reprocha, no saber incorporar a su representación el personaje que desempeña: “[...] *ha de mudar de tono, quien mudó de empleo*”. Reprocha Nipho a la actriz, incorporar a otro personaje, el carácter que no le corresponde: “*desenfados de maja [...]*”. (Royo, 1996: 75) Alude Nipho a la general falta de verdad en escena, dada la incoherencia de mostrar a una alta dama, con la educación de una villana.

4- El 19 abril de 1763, publica “Noticias de moda, Desahogo de la razón”. En él busca a los responsables del mal estado del teatro. Resuelve que son los actores por su escasa valía actoral; lo son los espectadores debido a su mal gusto y lo son los ingenios o autores, dada la escasa calidad de los textos que escriben, sólo la educación podrá acabar con esta situación.

5- Incluye en este número una crítica de la obra representada el día 10 de abril en el Príncipe, proporciona una dura crítica, a representantes y plantea propuestas de mejora, da una solución para ayudar a los actores en su representación, indicando en palabras de Lope de Vega, el lugar del que nacen las pasiones, así como algunas acciones que realiza el personaje, comienza Nipho indicando que el brío, la energía, nace del alma y la ejecución, la acción, nace en el pecho, con estas dos consideraciones de Nipho, tomadas de Lope de Vega, da una lección para representantes; les da herramientas para desencadenar sus emociones, así como algunas de las acciones; continúa explicando que la gallardía surge de las acciones, la altivez de los pensamientos, el ánimo surge de la esperanza, el aliento nace del deseo, la cortesía surge de la prudencia, el arrojo nace del desprecio, la generosidad proviene de la sangre, el amor nace del empleo, el temor surge de la causa que lo motiva, la tranquilidad nace del despego, la piedad lo hace del amor y por último, el temor proviene de los celos. Aporta así un acercamiento al oficio del actor, lo segmenta en porciones que trata de relacionar, iniciando la investigación con la determinación de que el alma y los pechos, que entendemos como

energía y corazón mueven el cuerpo del actor, posteriormente incluye nuevos segmentos del cuerpo que determinan los comportamientos; los pensamientos del actor, dan lugar a la actitud activa, la esperanza está detrás de una actitud animosa, el deseo da aliento al actor, la prudencia proporciona la cortesía en el personaje, el desprecio genera el arrojo, la sangre permite que surja la generosidad, el empleo, es decir, la acción logra lo que se proponga el amor y del amor nace la piedad. La actitud temerosa queda planteada, como resultado de la causa que lo genera y finalmente afirma, que el despegno genera la tranquilidad, lo apacible.

6- El 19 abril 1763, destaca el buen hacer de uno de los personajes de *El monstruo de los jardines*, de la función del día nueve de ese mes, valora la capacidad del actor para olvidarse de su persona y transformarse en el personaje, es lo que llama un corazón plástico, es decir, tierno, dócil, amoroso y flexible a las emociones.

Recordemos que diez días antes ha descrito el funcionamiento de la maquinaria actoral, según Lope de Vega, determinando el lugar de su cuerpo que debe usar el actor para crear a sus personajes, el alma para la energía, el pecho para la acción y el pensamiento para elegir actitudes en el personaje. En esta publicación aporta más información relativa al oficio del actor, en este caso centrada en el uso de la imaginación, determina de la necesidad de un corazón plástico que pueda encarnar las emociones que afecten al personaje, es una reflexión cargada de lógica pues recordemos que decía Lope de Vega que: “*la ejecución nace de los pechos*”, es decir si la acción surge del pecho, este requiere de un corazón modelable que adopte las pasiones que afecten al personaje.

7- En la publicación del 26 abril 1763, incluye en la sección “Noticias de moda, desvanecimiento de la ilusión” la siguiente reflexión; cada actor debe mostrar al espectador valores positivos y recomendables, no libertinos. Seguidamente, reflexiona sobre el hecho de que se debe dar respuesta a las peticiones de todo el público, por ello unir a las dos

compañías sería una solución, para la representación de comedias grandes, las llamadas de teatro y comedias que requieren esforzar la acción del personaje. Esta crítica, en la línea del pensamiento cristiano de Nipho, no aporta información relevante al oficio del actor.

Explica Andioc que las comedias de teatro:” *son las que requieren una puesta en escena importante y variada y poseen protagonistas de alta esfera, y viven acontecimientos que están fuera de lo normal*” (Andioc,1976:123 y Royo 1996: 85)

Continúa ese número con los halagos a Manuel Guerrero, actor para entonces desaparecido, y en cuya compañía los actores, dicen el verso con: “*sonsonete y campanilla*”; añora Nipho los tiempos en que, siendo Guerrero actor y autor, no permitía que ocurriese tal cosa.

Finaliza el número editado con grandes halagos hacia María Ladvenant en *Casarse por vengarse* de Francisco de Rojas, a la vez que critica al compañero de escena de la actriz:

“[...]Mucho imperio tiene esta mujer sobre su corazón pues le dobla como quiere y lo lleva a donde los más difíciles y fuertes afectos la conducen. Si su compañero fuera tan mesurado como ella, en los movimientos exteriores y tan expresivo en manifestar los internos formarían ambos un dúo portentoso [...]” (Royo,1996: 90)

Incluimos este fragmento por considerarlo de relevancia, al descubrirnos lo que Nipho considera una correcta representación teatral. En este caso describe una adecuada forma de ejecución actoral que sigue esta actriz; dejarse llevar por las emociones, María Ladvenant guía a su corazón por donde le conducen sus afectos; afectos que entendemos como emociones que determinan su estado de ánimo, afectos que invaden al personaje y provienen de los versos del autor dramático. Es decir, María Ladvenant en esta ocasión, armoniza texto con emoción y con gestualidad adecuadamente, dado que también la alaba, a diferencia de lo que representa su compañero.

8- La crítica del 3 de mayo 1763, plantea una curiosa reflexión del autor, acerca de la poca calidad que el trabajo de los representantes en las obras de figurón o carácter presentan, el primer problema es que las obras se escriben siguiendo las peticiones de los actores consagrados, lo que fomenta el hábito en teatro de aplaudir al cómico o actor y no a la obra correctamente representada. El segundo problema es que no se crean las comedias correctamente, pues, para hacerlo ha de estudiar el genio al personaje. Así el cómico o actor ha de buscar referentes originales a los que imitar, ya sean en la vida diaria o investigando en la historia. Muy al contrario, el autor escribe dependiendo de las características con las que cuenta el actor que desarrollará al personaje.

9- En la siguiente crítica incluida en el mismo número, del 3 de mayo de 1763, repara en lo poco decente y recomendable que resultan algunas piezas teatrales para el público, rechaza el uso de escenas con excesiva carga pasional para el buen funcionamiento de la obra de teatro y se opone a la representación de las situaciones, donde los actores muestren falta de pudor. Nipho desea reformar el teatro para convertirlo en una herramienta didáctica para el público, eliminando temas cotidianos y prosaicos de él, aún más temas referidos al amor o pasión entre personajes, reflexión lógica teniendo presente su idea católica y decente del teatro.

10- El 10 de mayo 1763, sigue la crítica a las comedias poco trabajadas y a los nada adecuados recursos de los representantes. Concluye con la siguiente afirmación: *“No está la gracia en gestos descorregidos, si no en decir bien y con intención los versos”*. (Royo, 1996: 95). Deja constancia, de esta manera, de la mala práctica actoral que huye de las peticiones del texto, y recurre a exageraciones e incorrecciones del cómico o actor durante la representación.

11- Incluye en el mismo número, del 10 de mayo, las siguientes críticas en las que ejerce labores de dirección más que de crítico, pues describe cómo debería realizar el cómico a su personaje en *Los trabajos de Tobías*, denuncia el hecho de no haberse mostrado las fuertes pasiones de los personajes y critica el mal uso de elementos no relevantes para el personaje, como es el caso de las joyas siendo personajes pobres. No se ha conseguido aún impregnar de verdad la representación de los actores, ni su caracterización adecuada para 1763, por ello Nipho continuará criticando la mala práctica escénica y dejando testimonios que ayuden al cómico a conseguirla.

12- En la siguiente crítica profundiza en la metodología actoral más conveniente. Al realizar la crítica de *Afectos de odio y amor*, culpa a la representación maquinal de los actores, de la falta absoluta de calidad de las representaciones teatrales. Los actores no se detienen en realizar la reflexión necesaria para la creación de sus personajes, antes de la representación, ni en la correcta representación en escena de las situaciones requeridas al actor. Advierte a la profesión cómica, que con reflexión y prevención logrará un buen trabajo, ya que los versos dirigen los afectos. El autor de la obra plantea situaciones que han de recrear los actores, por tanto, el texto para el actor ha de ser como la partitura para el músico. Un buen texto teatral, recoge toda la información que requiere el actor para crear a su personaje.

13- La crítica publicada el 17 de mayo de 1763 concreta la metodología apropiada para el trabajo del representante; defiende que, siguiendo las pautas lógicas de la naturaleza, siguiendo actitudes comedidas, se consiguen equilibrar las acciones del actor.

Aunque alega, que para conseguirlo es necesario abandonar viejos vicios. Y considera que los comediantes no estudian sus textos con regularidad, ni método, no pronuncian correctamente el español, ni cuentan con inteligencia para apreciarlo. También indica qué requisito se

precisa para saber de teatro: “[...] *me basta para notar defectos y advertir primores, saber lo que es la naturaleza.*” (Royo, 1996: 100- 101)

14- El 31 de mayo de 1763, incluye las siguientes soluciones dedicadas a su incansable lucha de mejora teatral. En este caso propone generar más obras teatrales novedosas, que permitan a los actores corregir sus irregularidades, heredadas del pasado, para que así el público disfrute de representaciones de calidad.

15- El 7 de junio publica Noticias de moda, hijas legítimas de la prudencia y del modo. Argumenta la necesidad de reformar el teatro, como viene haciendo en las críticas vistas anteriormente, propone usar la reforma del teatro indicada en *De la Reformation du théâtre*, propuesta por Louis Riccoboni, seguidamente rememora las intenciones de los antiguos al instaurar el teatro en la sociedad: corregir criticando; no obstante, no ocurre eso entre los coetáneos españoles de Nipho. Repasa la evolución del teatro francés e italiano, así como de los personajes que participan en sus obras. Considera que *El Avaro* de Molière es la obra cumbre de todos los tiempos, por todos sus componentes, la considera, buen ejemplo a seguir para corrección de vicios, así como por la presentación formal con la que cuenta.

16- El 14 de junio de 1763, hace su crítica con el fin de fomentar el hábito de incluir la decencia en el teatro. Toma como punto de partida que el público no va al teatro a corregir sus vicios y errores en las costumbres. Comienza Nipho a analizar, efectos que causa la pasión de amor demasiado exagerada y por lo común aplaudida en el teatro, el teatro requiere modificar el tratamiento que se da al afecto del amor, a la actitud de los amantes en escena, pues despiertan pasiones viciosas en la juventud. La pasión del amor, muy recurrente en todas las obras de teatro, ha de ser tratada como lo hicieran los griegos que, le adjudicaban

un carácter de horror y espanto, y por ello consiguieron corregir costumbres.

17- El 21 de junio de 1763 incluye nuevamente reflexiones relativas a la necesidad de impregnar el teatro de pureza, pudor y castidad, en Noticias de moda que pretenden amistar la diversión con la modestia. Breve desvío del asunto:

“[...]Voy a la comedia a divertirme y quiero que me dé el teatro lo que las leyes, la decencia cristiana y los maestros en el arte previenen. ¿Qué me sucede? Todo lo contrario”. (Royo, 1996: 129)

18- El 28 de junio de 1763, se publican Noticias de moda, que pretenden amistar la diversión con la modestia. Reflexiones sobre la renovación del teatro.

Concluye en este número con la idea de que el teatro nuevo, muestra una mezcla de temas y acontecimientos profanos. Lo profano ocupa la escena porque los literatos y eruditos quisieron conservarlo para convertirlo en escuela de costumbres. En 1763 el público busca otros fines, divertirse; el teatro nuevo enmascara los lances amorosos u otros vicios y pasiones no recomendadas, reclama así su función didáctica. El nuevo teatro, no proveniente de la tradición clásica española del siglo XVII, no se ajusta a la idea que tiene Nipho del teatro.

Dicha reflexión debe deberse a que del 20 al 26 de junio en ambos coliseos se han representado autos sacramentales, que si se ajustan a la idea del crítico. En el coliseo del Príncipe se representa *Los alimentos del hombre* de Calderón de la Barca, de la que afirma: “[...] esta Función ha dado a correspondencia del intento cómico: se trabaja por ideas puras y se hace pocos progresos en las mixtas”. (Doménech y Pérez- Rasilla, 2015: 46). En el de La Cruz *A tu próximo como a ti mismo*. Del mismo autor, de la que deja a siguiente reflexión: “[...] fue muy preciosa y la acción más exquisita de lo que se esperaba y como acaso, los que tienen fama de activos, no habrían hecho con tanto aliento, y por muy cierto no con tanta

modestia; pues habiendo movimientos demasiado esforzados, no hubo acción que le desentonase del compás de la honestidad” (Doménech y Pérez- Rasilla, 2015: 47)

19- El 5 julio de 1763 publica el número “Noticias de moda que podrán agradarle al que tuviere con el modo amistad verdadera. Las mujeres del teatro”; lamenta la situación de la mujer de su época a la que consideran colabora a entorpecer el buen ritmo que el teatro debería llevar.

Si bien el teatro clásico de Grecia y Roma no permitía subir a la mujer al escenario, y no fue hasta 1560 cuando aparece, según *Historia del teatro italiano*, deduce Nipho, que son los modernos “*los culpables de estos estragos*”, muy a su pesar, acepta renovar el teatro sin expulsar a la mujer del mismo, pues afirma:

“[...] se creen ya las mujeres absolutamente necesarias por la razón especiosa de los desórdenes que son más frecuentes, cuando a los holgazanes y libertinos les falta algunos entretenimientos públicos”. (Royo, 1996: 139)

20- El 12 de Julio de 1763, se dedica a” Noticias de moda que van a buscar de una belleza difícil de hallar en nuestros días”. Defiende el autor que la educación de la persona es fundamental para su calidad humana. Y que la educación se inspira en los ejemplos que percibe el individuo, no obstante, es habitual que a los jóvenes no se les corrija y desde los quince años comiencen a corromperse. Los padres se preocupan de la apariencia exterior, de adecuarlos para llevarlos a tertulias donde se habla de todo tipo de temas, algunos indebidos y que despiertan el vicio entre la juventud. Tampoco considera recomendables, las funciones teatrales para los jóvenes, pues el lamentable estado del teatro les hace pensar, que lo que ven está bien, al ver a sus padres asentir y aceptar lo que ven. Aún más en las escenas amorosas. Por ello, recomienda una rápida renovación teatral, para la correcta educación de los jóvenes.

21- El 19 julio 1763 incluye en este número, “Noticias de moda que han dado algo que hacer a los malos profesores de la crítica y a los silvanos o asti-armados abortos de la sátira”. Ni los espectadores de Madrid consideran que sea el teatro pernicioso, ni los representantes realizarán cambio alguno, pues los perjudicaría. Comparte así las ideas de Louis Riccoboni.

1.3.3- **LA NACIÓN ESPAÑOLA DEFENDIDA DE LOS INSULTOS DEL PENSADOR.**

También en el estudio de María Dolores Royo Latorre, se recoge la información más relevante de La nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces en defensa de las comedias. De Francisco Mariano Nipho, publicado en 1764.

Nadie duda de su autoría, aunque dice el propio autor, protesta de la misma con toda ingenuidad. Publica en este caso, reflexiones acerca de los componentes del teatro, e insiste en que el teatro español supera en mucho al teatro francés.

Configuran esta publicación las siguientes secciones, “Advertencia”, incluida como una presentación “Al público ilustre de España”. Continúa con “Ensayo de lo bello”. Y nos detenemos en el siguiente apartado De las tres unidades, donde expone serias dudas a la utilidad de las reglas si se considera que estas no dan ingenio a quien no lo tiene; “De las tres unidades”, piensa que:

“[...] la acción ha de ser simple, para que sea fácil de seguir y para que no fatigue el juicio del espectador, no obstante, su simplicidad ha de ser diversificada, para entretenerle y ser más agradable[...] las circunstancias del tiempo y del lugar no son ni importantes, ni esenciales con tanta rigidez como algunos pretenden. Esto depende

del genio del poeta que las sacrifica cuando le parece conveniente.
[...] “(Royo, 1996:186)

Prosigue explicando, cómo piensan los franceses de las tres unidades, ilustrando con ejemplos de autores franceses, al sector que no siguen tales reglas, Corneille, M. Durval, M. de la Fontenelle, así como autores que las consideran indispensables.

Y nos detenemos en la sección dedicada al teatro de España, no nos detenemos en la información vertida sobre teatros del resto de Europa del pasado y de su presente; el punto de partida de Francisco Mariano Nipho es defender a los autores españoles, antiguos y modernos, que no imitan a autores extranjeros, confiando en la grandeza de sus genios, así como en su originalidad. Culpa al pueblo y al gobierno de la mala calidad de la puesta en escena, como en un círculo vicioso los actores han de representar lo que el pueblo demanda, con los medios y normas que dicta el poder.

Tras una larga disertación halagando en todo momento al teatro español, considerándolo muy superior al teatro europeo, finaliza tomando palabras de M. Voltaire:

“[...]si las naciones de Europa, en vez de vituperarse unas a otras quisieran observar atenta y menos superficialmente, las obras y modos de sus vecinos, no para hacer burla, sino para aprovecharse de lo que enseñan, puede ser que de este comercio mutuo de observaciones naciera aquel gusto general que tanto se desea y tan inútilmente se solicita”. (Royo, 1996: 239-240)

A continuación, se detiene en “De La Declamación”. Defiende la declamación española y niega que sea mejor la francesa, aunque considera que para el público francés la declamación francesa sí debe ser la más adecuada, no así, para el público no francés.

Toma como correctas unas consideraciones de Voltaire, en las que se tiene presente el carácter de los ciudadanos, esta consideración

sociológica, justifica los diferentes modos de declamar y usar la oratoria en países diferentes. Un sermón es diferente según el país en que se haga, será una disertación sólida y seca en Inglaterra, ya que, el orador la hará sin gestos ni ademanes. El mismo sermón en Francia será una declamación perfectamente dividida, y su exposición se acompaña de grandes gestos y ademanes, lo que provocaría la risa al público inglés. A cada país le corresponde un carácter, cuenta con unas costumbres determinadas y un gusto propio.

Incluso expone un ejemplo de: “*un francés oficial de uno de nuestros regimientos*” que quedó encantado al presenciar una comedia española y horrorizado al presenciar la representación de una tragedia “*muy vociferada, donde un químdam hacía formidables esfuerzos maquinales para enseñarles a nuestros comediantes la pretendida declamación francesa*”. (Royo, 1996: 242)

Dedica otro estudio a autos sacramentales, donde arremete contra las opiniones vertidas en el Pensador, recordemos que esta publicación se llama La nación española defendida de los insultos del pensador y sus secuaces en defensa de las comedias. Ironiza con la forma de depurar impurezas en los actores y actrices para volver a representar autos sacramentales, ante la prohibición que han sufrido. Tal ataque y desprecios reciben los actores considerándolos indignos de representar este género teatral.

Plantea Nipho, en ambas publicaciones revisadas, muy brevemente, la situación teatral de 1764 en España. Recoge el estudio de María Dolores Yoyo la pieza *Entusiasmo o Sainete nuevo: El Tribunal de la poesía dramática*, publicado en 1763 donde aún Nipho, reclama serios cambios para el teatro, y de momento, no lo halaga como hiciera en La nación española defendida de los insultos del pensador y sus secuaces. En esta obra estrenada por la actriz María Ladvenant, que representa a la Poesía, define cómo ha de ser la correcta poesía, ha de hablar poco y decir mucho, la poesía dramática ha de ser toda pensamiento.

Siguiendo en el estudio encontramos dos interesantes apéndices. Relación de obras representadas en los coliseos del Príncipe y de la Cruz entre el 3 de abril y el 21 de agosto de 1763. Y Sobre las pasiones del teatro, en este nos detenemos.

En 1767 publica Francisco Mariano Nipho en *El Bufón de la Corte*, unas reflexiones; son estos una traducción de Aaron Hill, hechas en *The Prompter*, que al igual que Riccoboni padre pretenden concretar la adecuada forma de mostrar las pasiones humanas. Las críticas realizadas a María Ladvenant dejan ver que Nipho se ha formado en materia interpretativa.

De cualquier forma, es evidente que Louis Riccoboni inspira a Nipho, pues para 1767, año en que muere María Ladvenant ya ha publicado el texto que estudiamos a continuación y le ha hecho críticas a la actriz basadas en el texto que exponemos.

Por su parte Fernando Doménech afirma que:

“Francisco Mariano Nipho, expone sus ideas sobre la interpretación, en un artículo periodístico donde defiende la verosimilitud como norma básica en el arte del actor, que debe ser capaz de expresar las pasiones humanas para excitar los sentimientos de los espectadores. Para ello es necesario, según Nipho, una “imaginación plástica” mediante la cual el actor es capaz de sentir aquello que expresa lo cual le lleva ineludiblemente a acomodar la actitud corporal, el gesto, y la voz, a la pasión requerida, Nipho de acuerdo con un espíritu muy dieciochesco hace una clasificación de estas pasiones con la intención de dar una base psicológica de cierto rigor al arte del actor.” (Saura, 2006: 153)

Analizamos el texto publicado en *El Bufón de la Corte*, nº XV de 1767.

En la misma línea que otros antecedentes españoles, coincide Nipho con Lope de Rueda, Cervantes o Pinziano, entre otros; afirman que el actor debe sentir la emoción o afecto, verdaderamente que siente el personaje. Es esta la forma de que el actor, se transforme en el personaje. Desarrollamos las innovaciones que Nipho presenta en la mencionada disertación:

- El actor ha de transmitir al espectador una amplia variedad de sentimientos desde la alegría al dolor, de forma visible y auditiva. El público debe ver al personaje en el actor que lo encarna.
- Para lograrlo el actor debe, adaptar su gestualidad corporal y del rostro, tomando las del personaje, para así ser visto y reconocido por el público y debe impregnar su texto, sus intervenciones, del sentimiento adecuado, en cada momento, la voz del actor debe transmitir el estado interior del personaje. No es suficiente con la subida y bajada de tonos de la voz, que los cómicos llamaban cadencia.
- Distingue Nipho entre seis pasiones dramáticas que comunican al espectador el grado de emoción en el que está el personaje. Son alegría, tristeza, temor, desdén, cólera o admiración, son estas consideradas pasiones capitales.
- Con la fusión de dos o más de estas pasiones, pueden representarse otras secundarias. Estas son los celos, la venganza, el amor, la compasión, o la ternura. Los celos se muestran con la unión de temor, desdén y cólera. La venganza, requiere la unión de temor e ira. El amor necesita desengaño, temor y compasión.

- Reconoce seguidamente, que la única forma de encarnar las pasiones anteriormente indicadas, auxiliares o mixtas es conocerlas con anterioridad, y así usar una memoria plástica para recrearlas.
- Propone como ejemplo la idea de la tristeza. Describe las repercusiones físicas que un pensamiento triste provoca en el cuerpo de cualquier persona. Así el actor, rememorando un pensamiento triste, verá afectada su gestualidad y el estado físico corporal. Y podrá dar esta información del personaje, su estado de ánimo, al espectador.
- Si debe el actor pasar de una emoción a otra, es preciso que la primera emoción se comience a difuminar, para pasar a la segunda y que las señales físicas gestuales y corporales de la segunda invadan al actor, para así ser vista la segunda emoción. Es la activación de los espíritus emocionales del actor, la que permite las mutaciones en él, para que sean apreciadas por el público. Es la activación de estos espíritus la que mueve al actor, es la que determina la movilidad de los músculos que desarrollan voz, gesto y cuerpo.
- De ahí que el actor requiera una imaginación dócil, que proporcione al actor todo tipo de imágenes, que le movilicen sus músculos y le permitan desarrollar a todos los personajes en todas las situaciones deseadas.
- Se lamenta de no distinguir estas facultades entre los actores que contempla y asegura que usando la razón, cualquier actor podría conseguir la recreación de las emociones. Cualquier persona espontáneamente puede expresar sus estados de ánimo, no obstante, no es el caso de los actores durante la representación.

- Finalmente reprocha Nipho, a los malos comediantes, que no siguen los fuertes y temperamentales afectos de los personajes, no sienten las pasiones que demanda el texto, no dejan ver el estado del personaje.

Para 1767 afirma Nipho que los comediantes fuerzan la voz, adoptando un tono afeminado. Su postura es cuidada estéticamente, aunque ineficaz para la representación, dado que adoptan poses traídos por los petimetres; condicionan los actores los movimientos de su voz y su cuerpo al deseo de no descolocar peinado o indumentaria; en la representación se aprecian sus ojos, vacíos de sentido. Recordemos que se limitan a reproducir verbalmente el texto que les leía el apuntador, a la vez que corporalmente gesticulan, ahora, según la tendencia de moda; en este caso pretenden gesticular imitando movimientos y poses marcados por la moda francesa y llegados a España de la mano de petimetres y madamas de nuevo cuño. Con todo esto, el resultado es que el personaje se desdibuja, debido a la penosa interpretación del comediante. Imposible encarnar afectos verdaderos. Por tanto, imposible hermanar gestualidad con emoción.

Es la aportación de Nipho a la profesión actoral fundamental; a lo largo de cuatro años consigue en sus numerosas publicaciones, dar luz a la estancada situación cómica en España. Determina que el teatro español, es de gran calidad, aunque desea mejorarlo. Aporta las ideas vertidas por Lope de Vega, Nipho propone como herramientas actorales el alma, para el brío, los pechos para la ejecución y las acciones junto al pensamiento para dotar de gallardía y altivez al personaje. Semejantes herramientas que permiten crear al personaje son aumentadas al año siguiente, con la publicación de *Las pasiones del teatro*; complementa así, la información ya publicada en sus críticas, en las que incluye información relevante para el actor.

A continuación, nos detenemos en la obra de Antonio Rezano Imperial muestra una visión de la práctica escénica diferente a la vista con Francisco Mariano Nipho, aunque al igual que los teóricos de la tragedia francesa afirma que debe el teatro imitar la naturaleza, no obstante, su propuesta de imitación de la naturaleza dista de serlo en algunos conceptos, a lo largo de la práctica escénica. Lo vemos detenidamente.

1.4- ANTONIO REZANO IMPERIAL.

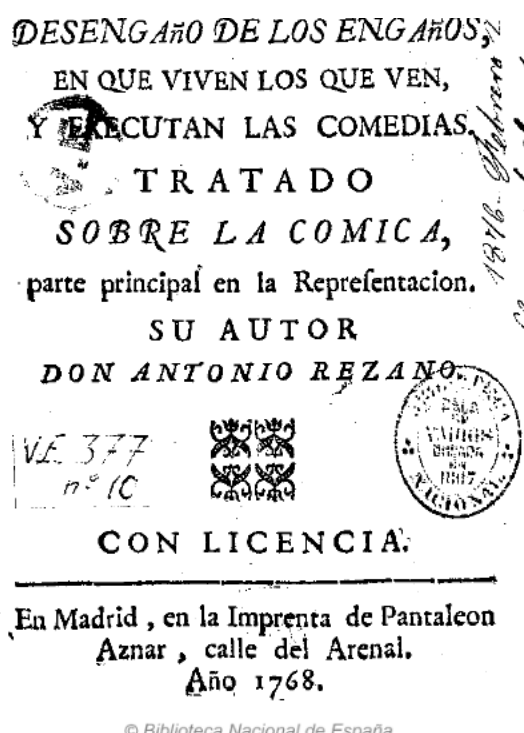
Avanzamos en el siglo XVIII español y encontramos en 1768 la obra de Antonio Rezano Imperial.

- A) *DESENGAÑOS DE LOS ENGAÑOS EN QUE VIVEN LOS QUE VEN Y EXECUTAN LAS COMEDIAS: TRATADO SOBRE LA COMICA parte principal de la Representación.*
- B) *ARTE COMICO DESENGAÑO DE LOS ENGAÑOS EN QUE VIVEN LOS QUE VEN Y EXECUTAN COMEDIAS: TRATADO SOBRE LA CÓMICA parte principal en la Representación SEGUNDO PAPEL Que trata DE Los Afectos, Acciones, Carácter y Arreglo de la Voz.*

El factor más destacable en la propuesta de Antonio Rezano es que concibe la representación teatral como una obra de arte y por ello, el gesto y el texto del actor, en la representación de la obra no han de estar determinados por la imitación de la naturaleza, es decir, el texto en verso y los movimientos convenidos para el actor, dan belleza a la

representación teatral, este realce que le otorgan a la función teatral impregna toda su obra.

Pese a no existir la figura del director de escena aún en España, como figura independiente del cuerpo actoral, su propuesta cercana a la del director, por su visión global de toda la representación está condicionada por los preceptos de la belleza, el realce que da el verso al texto, así como la gestualidad que determina adecuada, aunque no responda a las vivencias del personaje. No obstante, él mantiene que resulta preciso imitar la naturaleza, aunque las indicaciones que da a los personajes, realmente no la imiten y en su lugar, establezca unas convenciones determinadas para la gestualidad del actor. Las vemos a continuación.



A) PAPEL NUEVO INTUTULADO: DESENGAÑO DE LOS ENGAÑOS EN QUE VIVEN LOS QUE VEN Y EXECUTAN COMEDIAS. TRATADO SOBRE LA COMICA parte principal de la Representación.

1.4A.1-ESTUDIO DEL PRÓLOGO.

La intención del autor es desvelar errores cometidos por los actores en sus actuaciones y que suelen ser aplaudidos por algún público falto de conocimiento, así como, mostrar en qué consiste el verdadero oficio del actor

1.4A.2- ESTUDIO DE LA INTRODUCCIÓN.

En la extensa introducción con que da inicio, ordena las diferentes artes, extraemos los fragmentos en el que el autor, presenta al arte cómica, así como, la forma correcta de materializarla o representarla. Es este el arte fundamental para la representación. Comienza ya determinando su carácter natural, no artificioso, ya que la considera un retrato de las acciones humanas, por tanto, ha de asemejarse de la manera que lo hace el retrato al modelo, fielmente. Destaca los siguientes puntos:

- Coincide este autor con Francisco Mariano Nipho, en la necesidad de acercar a la conducta humana, los componentes de la cómica, es decir, afectos y acciones. Ya desde la introducción marca esta vía como la única válida para el arte cómica, es decir, para la representación teatral.
- Desea dejar constancia de un tratado de errores de teatro, para orientar al público y conseguir que sea aplaudido solo el trabajo actoral correctamente ejecutado.
- Descubre al actor posibilidades de encarnar al personaje, sin ayuda del apuntador.

- Enumera los elementos personales que el actor ha de saber controlar para realizar su trabajo actoral, entendimiento, memoria, voluntad y los cinco sentidos. Considera Rezano, que con el dominio de estas reglas logra un actor, no repetir en escena al apuntador, y ser consciente de lo que comunica al espectador.

1.4A. 3- ESTUDIO DEL PUNTO PRIMERO DE LA PRESENCIA.

Destacamos la información más relevante:

- Rezano se centra en el trabajo del galán por considerar que la dama necesita menor ejecución. Considera igualmente que el segundo y tercer galán pueden usar de estas enseñanzas, lo que favorezca a sus trabajos actorales, no así los actores que desempeñen personajes de barba, figurón o gracioso que necesitan formación diferente.
- Comienza exponiendo lo referente a la presencia del actor, que encarna la figura del galán en escena. Denomina carácter al personaje, prescribe, imprescindiblemente, que el actor debe abandonar cualquier rasgo personal, nunca mostrar rasgos de vanidad ni de altanería, y conseguir que el personaje o carácter esté predispuesto, es decir, atento a lo que ocurre en escena y preparado a intervenir en ella.
- El actor ha de adoptar el carácter propio de su personaje en escena, para ello ha de mostrarse libre de afectación y sobre todo, lograr posturas que permitan al cuerpo del actor, desenvolverse en las acciones que desarrolla su personaje de acuerdo a su carácter, sin olvidar el estado de ánimo del propio carácter.

- Describe, a continuación, la forma de desempeñar el personaje del galán correctamente, partiendo de la premisa de que el actor abandona sus características personales. El actor ha de mostrarse libre de afectación, en la presencia y natural en toda la representación, para lograr un correcto acercamiento del actor al personaje.
- El actor mimetizado con el personaje debe responder a todo lo que acontezca en escena, moderado y atento, es decir, responder con sutileza y con moderación a todo suceso ocurrido en escena.
- Debe reconocerse al personaje antes de que hable, con la sola presencia. La actitud del resto de los personajes también da información de la figura que entra en escena. Resulta imprescindible evitar la confusión en escena, es decir, otorgar modos de comportamientos impropios a personajes pertenecientes a la nobleza o realeza, este carácter requiere de toda solemnidad. Esto unido a la naturalidad que envuelve al galán, sus correctas intervenciones, no da lugar a escenas poco recomendables como camuflar con la voz del carácter la figura del actor. Opina Antonio Rezano que resulta imprescindible mostrar su presencia física, la que requiere el personaje.

1.4A.4- ESTUDIO DEL PUNTO II POSTURA Y OCUPACION de lugares, junto con el modo de vestir.

Los puntos más importantes son los siguientes:

- Se dedica en el punto II a la postura y ocupación de lugares junto con el modo de vestir. Destaca en este punto que considera parte fundamental del arte cómica, que la

distribución del espacio en escena ha de ser justa y natural. Son estas indicaciones las que ejercía el autor o primer actor, dado que pertenecen al ámbito de lo que posteriormente se llamará dirección escénica.

- Apuesta por una ocupación total del espacio escénico, independientemente del número de actores que coincidan en el escenario.
- Deben repartirse todos los personajes, dando relevancia a los que dominen la acción, rey, anciano, etc. Controlar la correcta visibilidad de todos los actores que ocupen la escena, igualmente, incide en la necesidad de que los personajes colocados en escena no entorpezcan las entradas o salidas de escena de otros personajes.
- Dado que los actores pueden molestarse en escena, al realizar sus desplazamientos, advierte y recomienda, evitar los desplazamientos en la parte posterior del escenario, así como los diálogos ajenos al texto de la obra. Son estas acciones propias de actores que muestran poca inteligencia cómica, afirma.
- La correcta postura del galán ha de ser de perfil en todo momento, tanto con respecto al público, como con respecto a su compañero de escena; en la posición de tres cuartos desarrollará toda la obra, sólo el movimiento de cabeza es preciso en los discursos; en una relación, es decir, en un diálogo avanzará o retrocederá el actor, siguiendo la acción que demanda el texto.
- Expone el modo de realizar acciones en tal postura. Estará siempre de perfil, aunque, se le conceden las siguientes

licencias; para los apartes usará el aliento, y mirará al auditorio de frente; si es imaginación, es decir, si imagina o recuerda algún episodio, baja un poco la cabeza y pondrá la mano en la frente, con naturalidad, sin afectación.

- Todos los personajes en escena deben ocupar su situación adecuada, con respecto a su relevancia en la obra. Incluso se permite a los personajes de autoridad mirar de frente, al auditorio, no así a los criados, acompañamiento o comparsa.
- Recomienda, por último, que el vestuario de los personajes sea fiel a la época, país o condición social que recree la obra, pues ayuda al auditorio al entendimiento de toda la representación, y destaca aún más la importancia de que el vestuario o complementos no entorpezcan al personaje en la representación.

1.4A.5- ESTUDIO DEL PUNTO III EN QUE SE TRATA DEL arreglo de salidas y lo que a este pertenece.

Detallamos a continuación su contenido:

- Inicia el punto III, dedicado a salidas y a lo que esto pertenece, advirtiéndole de la suma importancia que esta actividad tiene para los actores que representan la obra, tanto para el autor, o primer actor de la compañía, que determina la forma de representarla, como para los autores de las obras o ingenios, ya que el desarrollo incorrecto de las salidas puede arruinar la totalidad de la obra.
- Destaca la importancia, en este punto dedicado a las salidas, de que todos los actores deben saber el papel de todos los personajes, por varios motivos; para realizar cada acción

correctamente, y poder encarnar el afecto planteado por la obra, y para realizar el movimiento conveniente y en su justo momento; en este sentido, es fundamental evitar salidas realizadas fuera de su tiempo, así como la visión de actores vigilando desde el bastidor, cuándo salir a escena, pues esto arruina la representación misma y contraviene el texto creado por el autor de la obra. Conociendo el texto al completo, podrá el actor realizar la salida con mayor significado. Esto hará a la obra y su ejecución merecedora de los mayores aplausos.

- Son las salidas las que determinan el tipo de lance o evento que se desarrolla a continuación. Resulta fundamental su estudio con detenimiento.
- Por tanto, afirma que el ensayo requiere al actor tener dominando el texto, los versos medidos para utilizarse con total seguridad y aún más importante, llevar a cabo la correcta ejecución de los versos y la acción en la representación teatral. Es, sin duda, el factor determinante más allá de la belleza de los textos estudiados. No es suficiente para el actor dominar el arte de la lectura u oratoria.

Con estas enseñanzas finaliza el primer papel, señalando que no solo lo expuesto en él será válido para la correcta representación del actor, será necesario dominar otra serie de conceptos que publicará, combinados con el trabajo individual de cada uno. Ante la lectura del Primer papel, puede parecer que defiende Rezano una representación basada en comportamientos humanos sacados de los comportamientos de la naturaleza, aunque corporalmente, es evidente cómo condiciona Rezano, estos movimientos en el actor, la rigidez en las acciones y los gestos hace pensar que Rezano propone en 1768, lo que Nipho advierte en escena en 1767, poses de petimetres entre los actores, durante la representación. Posturas forzadas alejadas del realismo.

Adelanta en este número los conceptos que tratará en su siguiente publicación, que llama Segundo Papel; estos son: Carácter o personaje, Afectos, o estados de ánimo, Acciones, execuciones de Lances, o realización de hechos o comportamiento en sucesos, manejo de Armas, y la parte de Cómica muda, o acción corporal y gestual carente de texto.

B) ARTE COMICO. DESENGAÑO DE LOS ENGAÑOS, EN QUE VIVEN LOS QUE VEN, Y EXECUTAN LAS COMEDIAS. TRATADO SOBRE LA COMICA parte principal de la Representación; SEGUNDO PAPEL, Que trata de los Afectos, Acciones, Carácter, y Arreglo de Voz. Su autor Don Antonio Rezano Imperial. Quien la dedica al Señor, Joseph Garcia, Hugalde, Galàn supernumerario de ambas Compañias de la Villa de Madrid; y la Respuesta de este à el Autor.

Al Señor, Joseph García Hugalde, Galàn supernumerario de ambas Compañias en la Villa de Madrid.

ARTE COMICO.
DESENGAÑO DE LOS ENGAÑOS,
EN QUE VIVEN LOS QUE VEN,
Y EXECUTAN LAS COMEDIAS.
TRATADO
SOBRE LA COMICA
parte principal en la Representación,
SEGUNDO PAPEL,
Que trata de los Afectos, Acciones,
Carácter, y Arreglo de Voz,
SU AUTOR
DON ANTONIO REZANO IMPERIAL.
QUIEN LA DEDICA
AL SEÑOR JOSEPH GARCIA
Hugalde, Galàn supernumerario de am-
bas Compañias de la Villa de Madrid;
y la Respuesta de este à el Autor.
Teatro Español. - Historia. - T. II. - 3.º
Biblioteca Nacional de España

Tras el éxito de la primera publicación, realiza una segunda tratando los puntos que ya adelantó en el primero; continúa con el punto tres de las Salidas, aporta un PUNTO CUARTO DE LOS AFECTOS y el modo de ejecutarlos, incluye un PUNTO QUINTO DE LAS ACCIONES y como deben ser y finaliza, con un PUNTO SEXTO QUE TRATA DEL MODO de imponerse en los Caracteres y el Arreglo de la Voz.

Estudiamos seguidamente el segundo papel, lo dedica al actor. Sr Joseph García Hugalde, supernumerario de las dos compañías teatrales de Madrid. Este agradece el hecho en una carta que Rezano publica en este segundo papel, aunque señala Hugalde la falta una pieza fundamental del teatro, no incluida por Rezano entre los conceptos teatrales expuestos en estos dos papeles; se trata de la cadencia cómica.

Hugalde explica la cadencia cómica y la sitúa en la voz del actor, aunque revela el estado interior del mismo; su utilidad permite acabar con la mala praxis actoral. Acaba con tonillos y acentos provenientes de provincias, es la cadencia cómica un concepto de la retórica. Sí refuerza Hugalde la idea, de que el actor ha de saber pasar de una emoción a otra, por muy diferentes que sean, sin que la cadencia cómica pierda fuerza o energía:

“[...] echo de menos una parte, la más esencial de la Cómica, en que mi sincero deseo, ingrato agradecimiento, quiere imponer a Vmd. Esta es la cadencia Cómica. [...] La cadencia Cómica es aquella grata consonancia, que tiene jurado maridage entre la voz y el oído: y traslada perceptible el concepto a el ánimo, distingue con su asonancia las partes divisas de la oración, para que lleguen bien discernidas a el entendimiento, y forme alguna frucción en la voluntad del que la oye ; pues assi, se le imprimen la acción, y afectos de la obra, que se representa. Con este bello concepto de la Rhetórica, ya sea por los Tropos, ò figuras de la elocuencia, deberá saber passar, el Actor en la complicación de los afectos [...]. (Rezano

1768 b): carta de agradecimiento de García Hugalde a Rezano, sin numerar)

Continúa su exposición relativa a las salidas de escena. Plantea como imprescindible la necesidad de premeditar la salida, condicionar este acto a la actividad que realizará en escena una vez ha salido el actor.

1.4B.1- ESTUDIO DE LA CONTINUACIÓN DEL PUNTO TERCERO, QUEDAMOS EN EL TERCER PUNTO DE LAS SALIDAS, QUE TOMADA LA ILACIÓN, SIGO DICIENDO:

La salida ha de estar premeditada siempre. Todos los personajes que actúan han de conocer el momento preciso en que sale a escena otro personaje. Y acomodar cada palabra del texto y cada acción al momento de la salida:” [...] *es preciso saber el todo de la Cómica, para que de esta forma se tomen las mejores medidas, al mejor y más natural éxito.*” (Rezano, 1768, b) 2)

1.4B.2- ESTUDIO DE PUNTO CUARTO. QUE TRATA DE LOS AFECTOS y el modo de “executarlos”.

Propone las siguientes indicaciones:

- Expone la importancia de los afectos en el arte cómica, ya que ellos transmiten al público lo que el actor imita.
- Reconoce los siguientes afectos, amoroso, tímido, furioso, cruel, celoso y vengativo.
- El afecto amoroso no debe ser afectado, el actor debe mostrar al espectador con sus versos, un retrato de la realidad por lo que ha de hacerse con sumo cuidado.

- Del afecto tímido asegura que cuesta fingirlo, es propio de la Dama.
- El afecto furioso requiere mucha preparación, el galán en este caso debe saber su papel y el de los demás, conocer qué grados de furia presenta su personaje; en la primera jornada manifiesta el personaje su genio furioso, en la segunda crece y en la tercera expone la furia en su máxima intensidad. De este modo gradúa el galán el afecto de la furia, subiendo los grados, paulatinamente.
- Del mismo modo, el afecto cruel requiere una graduación en la conducta, debe estudiarse la comedia u obra teatral y considerar qué grados de furia muestran los versos.
- El afecto celoso se crea con todos los demás afectos, ya que la persona celosa se modera, ama, se entenece, suspira, se enfurece, es cruel, quiere ser vengativo, es vengativo, teme, se arroja, se suspende, enloquece; a estos comportamientos se unen otros tantos. Por ello requiere de mucho estudio, es preciso calcular distancias entre uno y otro afecto, dependiendo de cómo lo exijan los versos. Es importante evitar la confusión entre todos los afectos mostrados.
- El afecto vengativo incluye afectos de venganza y traición, requiere un estudio detallado de la cara y la voz, necesita su tiempo el galán para mostrar las dos realidades; en una ocasión mostrará lo vengativo, que será más visible, y en otra ocasión mostrará lo oculto de la traición; buscará el galán cómo y dónde insertar halagos maliciosos, dónde incluir datos para mostrar la venganza y donde mostrar la traición.

- El actor solo cuenta con la obra de teatro, es el texto el que determina qué afectos se han de poner en marcha, esto exige que el actor tenga una gran inteligencia, avalar el trabajo con mucho estudio y vigilar el trabajo mostrado en escena. La persona que finge en la vida diaria realiza un gran esfuerzo, así, el actor que finge numerosos afectos, en una misma representación necesita hacer un estudio muy detenido.
- El actor necesita hacer un gran estudio por sólidas razones, para representar la naturaleza con gran similitud, y para llevar al público la idea del autor, al escribir la obra; puesto que el texto necesita de una correcta representación, el actor debe realizar un conciso estudio previo a la representación; la tercera razón es por la dignidad de todo actor, que desee mostrar al público que lo es. Requiere para la realización de su trabajo, fundamento, solidez, inteligencia, estudio, proporción y naturalidad.

1.4B. 3- ESTUDIO DE PUNTO QUINTO DE LAS ACCIONES y como deben ser.

Señala las siguientes indicaciones:

- Debe el actor cuidar de todas sus acciones y considerar el uso de sus manos como otra forma de comunicación.
- Sus movimientos deben ser proporcionados en todos los sucesos que proponga la obra, aunque sin separar los brazos, ni las manos en exceso, del resto del cuerpo, es preciso guardar compostura. De la misma forma el galán no deja los brazos ociosos en sus discursos. Generalmente el movimiento del cuerpo del actor en el arte cómica, en la representación, no se corresponde con lo que se habla, así, considera que este movimiento, es como un adorno que da realce a las palabras; y

del mismo modo lo es escribir la obra en verso, ambas acciones, las realizadas por el cuerpo y las marcadas por el texto escrito en verso, pretenden dar belleza a la representación.

- En otros países se crean obras en prosa sin perder calidad, sin embargo, Rezano apuesta por las composiciones teatrales españolas, que pese a ser más difíciles de crear, tanto su texto como su representación, también son de más belleza.
- Las obras en España escritas en verso son más difíciles de hacer, suenan mejor y se componen de discursos de mayor belleza, que el actor ha de disfrutar sin ridiculizar los pasajes por excederse en su declamación.
- Los movimientos del actor, a los que llama accionar, deben ser dominados por él, de no ser así, solo se le permite accionar o moverse mínimamente con el fin de no romper la comedia en cuanto a lances o sucesos, salidas a escena o afectos. Lo que no debe verse en escena es a actores inmóviles o que realizan movimientos exagerados. No puede olvidar el actor la necesidad de realizar movimientos con proporción a la acción que exige la obra.
- El galán debe dominar bien el uso de algunos elementos; son el uso correcto y estéticamente bello del bastón, sacar la espada y quitarse el sombrero.
- El dominio del bastón ha de ser total en movimiento y reposo, no debe estropear la imagen del actor en escena, debe cargarla de belleza.
- Sacar la espada ha de ser un movimiento airoso, sin volver la espada al auditorio, ni perder la posición de perfil.

- El sombrero es un segundo elemento que el actor suma a sus manos, si ya tiene bastón. Debe cuidar de no enredar ambas acciones, sujetar bastón y sombrero con la misma mano.

Trata en el último punto incluido en este segundo documento, cómo imponerse los caracteres. Para una correcta ejecución del papel, ha de caracterizarse correctamente el actor del personaje que encarna. En sus comportamientos, en las entradas, salidas, respuestas, y demás acciones. El actor ha de tomar el carácter del personaje, imitar a la perfección al personaje para conseguir el éxito deseado. Plantea Rezano, la posible situación de que, en una misma obra de teatro, un mismo actor deba recrear a tres personajes de edades diferentes, un joven, un hombre maduro y un anciano, esto supone al actor, deber mostrar al auditorio lo que el autor de la obra pide, para lo que ha de poner muchísimo cuidado para transformarse en los tres personajes diferentes. En cuanto al arreglo de la voz, aconseja al actor, primero probar en el escenario los cambios de intensidad de su propia voz, cambios que determina el texto representado, y tener presente igualmente que la voz en todo momento ha de ser inteligible para el auditorio.

1.4B.4- ESTUDIO DE PUNTO SEXTO QUE TRATA DEL MODO DE imponerse en los Caracteres y el Arreglo de la Voz.

Realiza las siguientes indicaciones:

- El actor debe caracterizarse del personaje que realiza, en este caso debe entenderse, como tomar el carácter del personaje, imitar su personalidad, su aire y compostura, sin exageración, en cada entrada, repuestas, etc, en todo momento debe imitar al verdadero personaje.

- Realizando así fieles imitaciones, sin afectación, ni vanidad, logrará crear personajes siempre con éxito.
- Si el actor ha de realizar varios personajes en la misma representación ha de imitar con cuidado a todos, de forma diferente, más aún si se tratan de personajes con edades distintas. Para ello el galán que requiera realizar tal labor puede ayudarse del tratado anterior y del presente.
- Para el estudio de la voz, recuerda que cada actor ha de valerse de la que tiene, no debe gritar, ni bajar demasiado la voz, para ello debe el actor primero probar el sonido de su voz en el teatro y emitir siempre un tono audible en el auditorio.
- En situaciones que requieran tonos de voz más elevados, el actor debe controlar siempre el volumen y realizarlos proporcionados a la acción. La voz debe transmitir el afecto determinado, el deseado.
- Especial cuidado ha de tener el actor, para conseguir el tono de voz adecuado en lances o sucesos, en los que deba hablar en voz baja, porque lo requiera la obra. No puede olvidarse de que el auditorio debe oírlo, sin olvidar los requerimientos de la obra.

EL TERCER PAPEL para estudio del Galán: Lances, manejo de Armas, orden, y cuidado en las caídas; trato con el Gracioso, con la parte cómica muda, no ha sido encontrado.

Destacamos la gran importancia de este tratado redactado en la España de 1768. Las sabias reflexiones del autor lo sitúan a la altura de lo que se entiende, en nuestros días, como director de escena, figura que en época de Rezano aún no existe. Su visión de la representación teatral

es importante por muchas razones, afirma que ha de ser una obra de conjunto, todos los actores deben colaborar en el proyecto común. Da idea de que este proyecto debe imitar la naturaleza, el actor con su entendimiento, memoria, voluntad y los cinco sentidos, lo puede conseguir, para ello debe olvidar cualquier rasgo personal de propio actor, olvidar rasgos de vanidad y de afectación. Para lograr esta imitación de la naturaleza debe respetar las indicaciones dadas por el autor que repercuten a todos los actores, aunque posteriormente, con las indicaciones dadas para las acciones adecuadas que ha de desempeñar el actor, coarta sus movimientos, los limita, condiciona los movimientos de brazos, como limita los movimientos del galán en escena, paradójicamente, ya que la mayor importancia está en ocupar toda la escena. Es la segunda contradicción de importancia que se aprecian en los escritos de Rezano, ya que el primero es el intento de imitar la naturaleza con las limitaciones que impone al actor.

Se aprecia el interés en dar una visión de la puesta en escena que imite la naturaleza idílica, no la real. Lo justifica Rezano con la idea de que la poesía del verso junto a los acordados movimientos del actor, dan belleza a la representación, aunque esa sea, lo que él considera una imitación de la naturaleza, como lo hace una pintura al original.

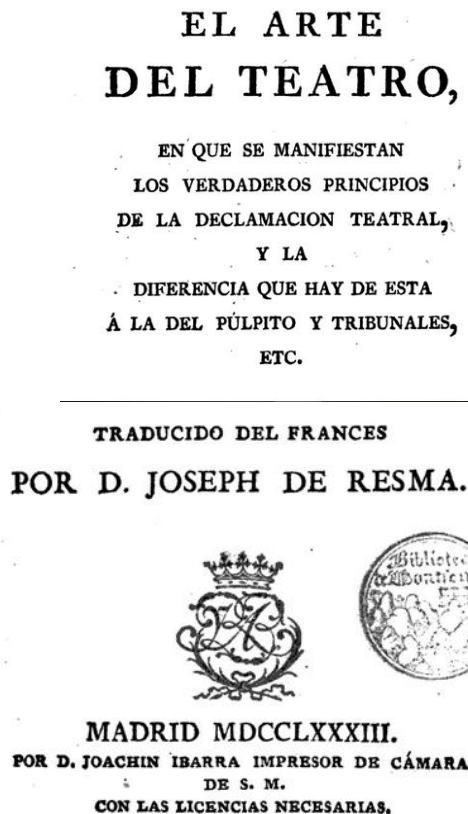
Reparamos en este tratado por dejarnos información útil sobre la representación este momento histórico, 1768, deja clara evidencia del motivo que lleva a Francisco Mariano Nipho pocos años antes, unos cuatro o cinco, a mostrar sus quejas con respecto a la puesta en escena. Demandan ambos a los actores que trabajen antes de la función, que dominen el texto de la obra, y den al público lo que el autor ha querido transmitir, que interactúen en escena, Rezano insiste en la idea de trabajo conjunto.

Estas peticiones de Nipho y Rezano hacen evidente la ausencia de estos procesos de trabajo, en el teatro de la época. Aunque son testimonios, que poco a poco, empiezan a infiltrarse en la profesión y comienzan a incorporar a su oficio los actores, a lo largo de las últimas décadas del siglo XVIII. En el siglo siguiente se normalizarán.

Avanzamos en el estudio de nuevos textos surgidos en estas dos últimas décadas finiseculares.

Continuamos nuestra andadura por los ensayos y tratados de declamación del siglo XVIII y nos detenemos en una figura muy relevante, con su tratado de declamación generará una nueva concepción del teatro en ciertos aspectos. Concepción opuesta a las pretensiones del teatro español, tanto en su vertiente tradicional heredada del siglo XVII, como la nueva corriente que comienza a surgir a finales del siglo XVIII, cercano a la idea ilustrada del teatro, a la estética neoclásica, elevada, no cotidiana, estéticamente artificial. Abordaremos, seguidamente el tratado traducido al castellano por Joseph De Resma, pseudónimo de Ignacio Merás Queipo de LLano *El Arte del Teatro*, de Francesco Riccoboni, ya mencionado y visto en parte, de la mano de Ignacio de Luzán. *El Arte del Teatro* fue creado en 1750 y traducido al español en 1783.

1.5- JOSEPH DE RESMA (1783): *EL ARTE DEL TEATRO EN QUE SE MANIFIESTAN LOS VERDADEROS PRINCIPIOS DE DECLAMACIÓN TEATRAL Y LA DIFERENCIA QUE HAY DE ESTA AL PÚLPITO Y TRIBUNALES*. TRADUCCIÓN DEL TEXTO DE FRANCESCO RICCOBONI. REALIZADA POR JOSEPH DE RESMA, pseudónimo de IGNACIO MERÁS Y QUEIPO DE LLANO.



Este texto fue originalmente escrito en 1750 por Antoine Francesco Riccoboni, hijo del célebre Louis Riccoboni ya mencionado en el apartado dedicado a Francisco Mariano Nipho; llega un fragmento del texto, por primera vez a España, de la mano de Ignacio de Luzán, como hemos visto en *Memorias cronológicas de Paris*, aunque *L'Art du theatre*, es traducido al castellano completamente en 1783, quince años lo separan de la publicación de Rezano vista anteriormente. El traductor es Joseph De Resma, pseudónimo de Ignacio Merás y Queipo de Llano, como indica

Joaquín Álvarez Barrientos en el artículo “Risa e “ilusión” escénica. Más sobre el actor en el siglo XVIII”.

Supone este estudio un tratado crucial para entender la evolución del trabajo actoral, y adelanta conceptos que serán la base de los trabajos naturalistas de Stanislavski o Antoine, por ello, abordamos su estudio con detenimiento.

En el prólogo el traductor, Joseph De Resma, reitera la necesidad de renovar la institución teatral española, con premura, como mantienen todos los autores cercanos a las ideas ilustradas, aunque destacamos el hecho, de que reclama en el teatro español, la figura de un director de escena que solucione los problemas que venimos viendo desde el capítulo I. Joseph De Resma considera que:

“[...]el desorden y desarreglo del teatro Español no pende tanto de la incapacidad y mala disposición de los Comediantes, como del poco fomento, ningún premio, falta de un sabio Director Español bien instruido, y otras cosas, que son bien notorias. Nuestros comediantes hasta aquí no han tenido más regla que la voluntariedad de su capricho, y lo que les dictaba una ciega preocupación apoyada de un inmemorial y pernicioso abuso; pero si la dotación fuese correspondiente a su trabajo, y se pusiese un instruido Director patricio, que cuidase de desterrar del teatro tan indecentes y envejecidos desórdenes, instruyendo a los comediantes en las verdaderas reglas del teatro, y el carácter propio que corresponde á cada papel; no dudo se hallarían cómicos españoles capaces de desempeñar bien su obligación.”.(Joseph De Resma.1783:XII- XIV)

Con esa intención, realiza la traducción de un tratado que cuenta con el agrado de todas las naciones europeas ilustradas: *“[...] aunque conciso, describe con todo primor y exactitud las verdaderas reglas del arte del teatro. “(Joseph De Resma. 1783: XVII)*

Joseph De Resma traduce al castellano el mencionado texto con dos intenciones, formar al público y enseñarle las verdaderas reglas del arte del teatro y a la vez conseguir una mejora del concepto teatral español, fuera de sus fronteras. Dedicó Riccoboni todo el texto a una señora, a la parece, quiere instruir. Hecho en el que vemos la clara intencionalidad didáctica pretendida por el movimiento ilustrado. También podría querer imitar a su padre, Louis Riccoboni el que dedica su obra *De la reformation du Théâtre, à ELISABETH PREMIÈRE, IMPERATRICE DE TOUTES LES RUISSSES*.

En adelante nos referiremos al autor como Joseph De Resma, aunque nos referimos al texto de Francesco Riccoboni, por evitar confusiones. Lo consideramos autor de la traducción que estudiamos a continuación.

1.5.1- LA ACCIÓN

Comienza por la acción, pues es lo primero que un actor ha de dominar, la postura; ya hemos visto un fragmento llegado a España de la mano de Ignacio de Luzán en 1751.

Entiende por postura el movimiento de todo el cuerpo, considera que el actor ha de estar recto, aunque sin exceso para no resultar afectado, da en primer lugar explicaciones para realizar las reverencias, siempre que el vestuario lo permita, si no fuese posible bastará con inclinar levemente la cabeza.

Las manos del galán, dice, suelen ocuparse con un sombrero, de no sostenerlo con las manos, a ciertos actores se les aprecia cierto desconcierto. Sin embargo, considera el autor, que un actor con brazos extendidos libremente a lo largo de los costados cuenta con la postura más adecuada, por estar dice, bien plantado. Describe la forma de realizar una serie de movimientos de manos y brazos, que ya vimos con Luzán, así como, desarrolla diferentes movimientos de puño y dedos; incide en la idea de que todos los movimientos han de hacerse lenta y

suavemente tanto para manos como para brazos, salvo que el actor sea arrebatado de una gran pasión, en tal caso puede gesticular fuertemente olvidando las manos. Da gran importancia a la plasticidad de movimientos.

El punto de perfección en el movimiento se consigue con el arte, no bastan las buenas condiciones del actor. Resumimos sus enseñanzas corporales fundamentales, enfocadas a que el actor comience a trabajar correctamente, son:

1- Postura, acciones y movimientos adecuados según Joseph De Resma; el actor debe comenzar con la siguiente predisposición:

- Estar derecho para tener buen aire.
- No llegar a la afectación.
- Graduar fases de altivez, por si ha de mostrarse superior a los demás personajes en algún momento de la obra.

En ese estado podrá caminar correctamente, realizar adecuadamente una reverencia e incorporar sus brazos al resto de acciones del cuerpo.

2- Ejecución de acciones propuestas, levantar un brazo, bajar un brazo y movimientos de los dedos una de mano.

- Levantar un brazo.
 - Separar de hombro a codo, en primer lugar.
 - Sucesivamente levantar antebrazo y mano posteriormente.
 - Colocar mano hacia arriba, cuando ha subido hasta la altura del codo.
- Bajar el brazo:
 - Comenzar bajando la mano a la que siguen las demás partes del brazo.
 - No mostrar rigidez en los brazos, dejar ver las articulaciones.
- Movimientos de los dedos de la mano para aplicación en la representación:

- No cerrar el puño.
- No mostrar directamente al interlocutor el puño, pues en el caso de que se haga a una mujer se considera grosería, y si se muestra a un hombre se considera insulto.
- Impregnar los movimientos de lentitud y suavidad.

3- Tipos de acciones de brazos y manos:

- Zurda: se produce al mover mano y brazo en ese orden.
- Dura: se produce al mover el brazo con precipitación.
- Desairada: se produce al accionar solamente con antebrazos y con codos unidos al cuerpo paralelamente.

4- Tipos de acciones desaconsejadas para brazos y manos:

- Evitar elevar los brazos paralelamente por encima de la cabeza.
- Evitar subir la mano por encima de los brazos.

5- Ante una pasión arrebatada, el actor puede olvidar todas las reglas.

6- El actor que desempeña un personaje tierno y agradable no ha de olvidarse del personaje en los movimientos más tiernos.

7- Nunca declamar ante un espejo, antes de la representación para evitar la afectación en movimientos.

El sumo cuidado que muestra el autor, al indicar los correctos movimientos y acciones corporales denotan el interés por reformar la estética de la escena, la de París en 1750 y la de España en 1783, estas formas muestran una pintura, con el cuerpo actoral, remilgada, estilizada, artificial y nada cotidiana. Son el instrumento de la reforma teatral, el representante o cómico ha de desarrollarse y dominar su profesión para conseguir la tan deseada reforma, denotan igualmente la

primera lección de comportamiento óptimo para la sociedad, marca normas de comportamiento sociales, potencialmente usadas en sociedad. No ha presentado esta posibilidad Antonio Rezano, sus indicaciones quedan restringidas a la representación en la escena. Nipho, por su parte hace más incidencia en el aspecto moral, ético y pudoroso, que ha de tener impregnado el teatro para servir de referente a imitar por los espectadores y así convertir el teatro en la herramienta didáctica pretendida.

1.5.2- LA VOZ.

En el segundo apartado se detiene en el uso correcto de la voz. Para el teatro, dice, es necesario que el actor conozca su voz y con ejercicio puede conseguir modificar los sonidos menos adecuados. La práctica da flexibilidad al gargüero, como llama a la garganta. Recomienda no expulsar excesiva cantidad de aire, con el fin de no entorpecer a la garganta, del mismo modo recomienda no usar voz contrahecha; por su minuciosa explicación indicando como realizarla, parece referirse a una voz impostada o engolada. Tampoco es partidario de imitar voces, cada actor y actriz cuenta con la suya.

Esquema de sus enseñanzas sobre la voz:

Para que el sonido de la voz sea lleno, dulce y natural precisa el actor del dominio de:

- Articulación de la voz:
 - Reconocer el sonido de su propia voz.
 - Cada actor con su registro ha de suavizar errores con ejercicios.
 - Trabajar con la misma firmeza de pecho siempre y procurar que la garganta no se estreche mucho, con en el paso de sonido para evitar sonidos aullantes.
 - Manejar la respiración.
 - No producir voz sepulcral, esto es, expulsar gran cantidad de aire y entorpecer a la garganta.

- Respiración:
 - No forzar el pecho para dar vigor a la expresión, lo que entendemos como intensidad.
 - No esforzar el pecho, pues disminuye la expresión, además de reunir violentas aspiraciones, escuchadas en todo el auditorio.
 - No fingir voces, no usar voz contrahecha o gruesa que entendemos como voz engolada.

Explica la ejecución de la voz engolada:

- Tomar aire abundantemente en el pecho.
 - Abrir mucho la garganta, a la que llama gaznate.
 - Levantar el paladar.
 - Retirar la lengua más adentro de lo habitual.
 - Crear un vacío en la boca que impide abrirla al máximo, lo que la convierte en una especie de cerbatana, esto produce un sonido al que consideran seductor, pero el autor lo considera fingido, por tanto, inadecuado.
- Originalidad.
 - Recomienda no imitar voces de otras personas.
 - Considera digno de alabar solo la originalidad.
 - El actor ha de usar solo los tonos medios de su registro, porque en ellos están la parte más bella y sonora de su registro.

Presenta Joseph De Resma una técnica, tanto corporal, como vocal con los recursos del actor, ya no se pretende imitar a la naturaleza, como convencionalmente se ha hecho, con cada uno de los antiguos personajes de las antiguas obras. Muestra al actor sus herramientas corporales y debe ejercitarlas, para crear a sus personajes con el carácter personal, que le imprime el uso de su cuerpo y el uso de su voz.

Son la acción y la voz los dos instrumentos de que va a valerse el actor para la representación, son la mecánica. Una vez tratadas pasa a lo que considera el autor como verdadera declamación, al verdadero instrumento para la acción teatral, esto es el entendimiento.

1.5.3- LA DECLAMACIÓN.

Se detiene a continuación en la declamación, la define como el hecho de principiar el texto en voz baja, pronunciar con una lentitud afectada, prolongar los sonidos con languidez sin variarlos, elevarlos improvisamente, a las semi pausas del sentido. Volver pronto al tono anterior, en los momentos de pasión y explicarse rigurosamente, sin dejar jamás la misma especie de modulación.

Los actores de París, que buscan agradar al público, muestran uniformidad, lentitud y afectación, no obstante, mantiene el autor que los actores han de cambiar de tono al igual que los pensamientos que dicen, un tono uniforme jamás será apropiado. La única regla, que hay que seguir es la que nos prescribe el sentimiento, él determina lo que debemos hacer con el texto propuesto por el autor; es el autor de la obra, el que propone los acontecimientos que se suceden en cada momento de la representación, con el fin, de que el actor pueda materializar las propuestas del autor dramático. Joseph De Resma deja extensa información relativa a la finalización de las frases, deben acabar con un tono que señale la terminación, el sonido de la última sílaba ha de ser la más baja para marcar el fin de la frase, o quedara suspendido el sonido. Por tanto, el sonido de toda frase acabada ha de cerrarse con un punto.

Síntesis de sus enseñanzas referidas a la declamación:

- Errores en la ejecución:
 - No confundir declamación con grito.
 - No es la fuerza de la voz la que forma el grito.
 - El grito es producido por la forma de producir el sonido.
 - La declamación que se cree correcta requiere:
 - Un comienzo en voz baja.
 - Una pronunciación lenta y afectada, alargando los sonidos con lentitud afectada, con languidez sin variarlos.
 - Variarlos en las semipausas del sentido.
 - Por último, volver al tono anterior.

- En los momentos de pasión el actor ha de explicarse con vigor, sin dejar la modulación. Así se hace en Francia.
 - Aunque Francia cuenta con actores que impregnan las representaciones de uniformidad lentitud y afectación. Por tanto, es erróneo el concepto de declamación.
 - Es el público el que decide sus gustos en teatro, por lo que los actores se ven obligados a hacerlo en escena.
-
- Adecuación de técnica declamativa a los pensamientos del personaje. No hay regla superior a las que marcan los sentimientos:
 - Los versos trágicos han de ser pronunciados con el tono que exigen los pensamientos que encierran, por ejemplo, las princesas no siempre hablan llorando, afirma Joseph De Resma.
 - Hablar con nobleza requiere no hablar siempre con igualdad.
 - Los versos trágicos tienen una medida uniforme, pero no se encadenan siempre igual, cambian el tono según lo exigen los sentimientos y pensamientos a que se refieren.
 - No hay reglas de declamación, la única regla la manda el sentimiento.
 - No se han de acabar las frases como suelen hacer en Francia con sonidos y tonos altos.
 - Finalizar las frases, conforme a la duración de los sentimientos.
 - Se debe notar un punto cuando acaba la frase.
 - La última sílaba de la frase ha de ser la más baja, no puede ser igual que la penúltima, porque se detiene el sentido de la frase.

No alejan las indicaciones anteriores a Nipho de Joseph De Resma, ni del mismo Talma; el pensamiento guiado por la emoción determina la correcta declamación, la única regla es la que marca el sentimiento. A este principio añade Joseph De Resma las convenciones corporales que antes hemos visto en su primer apartado dedicado a la acción. Significa

esto que el actor ha de conocer las diferentes peripecias que ha de vivir su personaje, durante su representación, recrearlas con los requerimientos hechos a nivel físico y vocal. Lo que significa, que el concepto de ensayo para el actor ha de adquirir una importancia que hasta ahora en España no ha tenido.

1.5.4- INTELIGENCIA.

A continuación, destaca la importancia de que el actor cuente con una gran inteligencia, es imprescindible para desempeñar todos los papeles y todas las variedades de dentro de una pieza. Es necesario para el actor, penetrar a cada momento en la relación que pueda tener, cuanto dice, con el carácter de su personaje, con la situación en donde le ubica la escena de la obra, y con el efecto que este pueda producir con la acción total de la representación, para ello el actor ha de tener una gran inteligencia.

1.5.5- LA EXPRESIÓN.

Dedica unas páginas y profundiza más, a continuación, en la importancia de la expresión; importante concepto en el que deja constancia, de la necesidad, de que el actor ha de parecer penetrado de la emoción que embarga al personaje, solo parecer penetrado.

Si el actor representa con fuerza los sentimientos de su papel, el público solo ve verdad, a pesar de que el actor los finja. Los motivos por los que aconseja al actor solo fingir sus emociones, son varios; las emociones sentidas por el actor requieren un tiempo que el teatro no tiene, no se permite al actor abandonarse hasta dejar de sentir la emoción durante una representación; por otra parte, una emoción podría contaminar a la siguiente, como podría afectar, a la acción y a la voz del actor, sentir verdaderamente cualquier emoción. Aboga, por tanto, Joseph De Resma, por imitar las emociones alertando, que cuanto más

vivo es el movimiento, menos se precisa detenerse en lo que se imita; la naturaleza no tiene la fuerza, para, sostener largo tiempo las situaciones que le son violentas.

Síntesis de sus enseñanzas referidas a la expresión:

- La expresión actoral solo requiere imitar la naturaleza.
 - Considera a la expresión, la destreza por la cual se muestra al espectador, las pasiones de las que parece estar penetrado el actor.
 - El público valora como verdadera, una representación en la que el actor muestra con la fuerza necesaria, los sentimientos de su papel, aunque no los sienta realmente.
- Imposibilidad de sentir las emociones:
 - Un actor embargado, por la emoción que siente, no está en disposición de representar la obra.
 - En la obra teatral los sentimientos se suceden a una velocidad que no tiene lugar en la vida real.
 - La duración de la obra obliga a que los sentimientos se sucedan con gran celeridad.
 - Sentir emociones impide representar la obra, pues el actor estará sintiendo emociones que no puede controlar.
 - La sorpresa es una emoción, que forzosamente, siempre ha de fingir un actor, pues en la representación sabe sobradamente qué texto va a escuchar.
- Confusión en el origen de las pasiones:
 - Representando una pasión grande, el actor siente una emoción viva, que proviene de los esfuerzos que está obligado a practicar para recrear una pasión que no siente. Hasta el actor puede confundirse con el origen de esta emoción.
 - El actor ha de conocer las emociones y sentimientos de otras personas y dominarse física y mentalmente para imitarlos.

- Riccoboni padre e hijo admiten la necesidad de exceder la naturaleza para la representación.
- Imitación sin excesos:
 - El actor debe buscar en la naturaleza modelos, que seguidos producen la realidad con la fuerza requerida.
 - Consideran a los ciudadanos de clase alta, a los más poderosos, menos válidos, por ser menos expresivos en sus comportamientos.
 - Considera válidas para su observación e imitación a los ciudadanos de clases medias por ser mucho más expresivas. Y el pueblo que pese a no saber controlar sus emociones es buen referente.
 - Un actor ha de expresarse como el pueblo y presentarse como la clase noble.
 - Cuando se imita un movimiento vivo es forzoso detenerse menos, en lo que se imita de la naturaleza, esta carece de fuerza para sostener mucho tiempo situaciones violentas.

1.5.6- LOS SENTIMIENTOS.

Se dedica en este caso, a los sentimientos, los cataloga de la siguiente manera: el amor y la ira surgen del alma. Sin pasar por el tamiz de la reflexión. Ordena en dos grandes grupos a los demás, los tiernos que reciben su carácter del amor y los fuertes que reciben su carácter de la ira. Y describe de donde surgen la alegría, la tristeza y el miedo que nacen de las impresiones. La ambición y la avaricia surgen de pasiones reflexionadas, pero la piedad es un sentimiento que proviene del amor; el odio y el desprecio provienen de la cólera. De este modo da herramientas emocionales al actor.

Síntesis de las enseñanzas sobre sentimientos:

- Dos sentimientos puros.
 - Los sentimientos (nacen del alma, sin reflexión): son el amor y la ira.

- Sentimientos provocados por impresiones.
 - La alegría, la tristeza o el miedo surgen de impresiones, son espontáneos.
 - La ambición y la avaricia (sí requieren reflexión).
 - La piedad proviene del amor.
 - El odio y el desprecio provienen de la cólera.
 - Todos provienen del amor o están acompañados de la ira.

Incluye posteriormente descripciones sobre “terneza”, fuerza, furor y entusiasmo.

1.5.7- SENTIMIENTOS: “TERNEZA”.

Desarrolla, a continuación, la manera de imitar los diferentes tipos de sentimientos, recogemos como ha de ser su ejecución. Expone la “terneza”, que entendemos como ternura, la que requiere una expresión suave, advierte que no se abuse de ella, si se suceden otras emociones, pues, adelanta que suele aparecer acompañada de otras, por tanto, asegura, es conveniente no contaminar una de otra. Además de presentar una clasificación de tipos de ternura, dependiendo del personaje que la siente y dependiendo del personaje por el que se siente la ternura.

1.5.8- SENTIMIENTOS: FUERZA.

Seguidamente continúa con la fuerza, de la que afirma requiere gran moderación para su representación, mostrar fuerza o cólera ante una mujer requiere mostrarle el respeto que se le debe, si es con un inferior, no debe excederse y ante un superior aún menos.

1.5.9- SENTIMIENTOS: FUROR.

Continúa después, exponiendo la correcta forma de representar el furor; para representar adecuadamente esta emoción, pide al actor olvidar normas para imitarla bien, requiere al actor, mostrar más fuerza que al resto de actores, con los que comparte escena, mostrar la mirada encendida, con la voz vigorosa y a veces mantenida con una fuerte fuerza en el pecho. Aconseja no realizar gestos que puedan confundirse con la locura. Y distingue entre los diferentes tipos de furores.

1.5.10- SENTIMIENTOS: ENTUSIASMO.

Por último, presenta al entusiasmo, compara a este estado con un personaje alegórico, sobrenatural o un dios, aconseja al actor no confundir emociones y asegura que esta compleja labor requiere de todos los talentos.

1.5.11- NOBLEZA.

Da instrucciones, a continuación, para encarnar a personajes nobles o reyes. Son personajes alejados a la realidad del actor. Afirma de la nobleza, que su correcta ejecución, solo requiere impregnar las acciones de perfección, acciones llevadas a cabo con los elementos corporales que enseñó en el primer apartado la acción, recomienda simpleza en la postura, suavidad y desembarazo en los brazos, etc.

1.5.12- “MAGESTAD”.

Y posteriormente afirma que este carácter majestuoso, es un estado muy lejano para el actor, lo define como la nobleza elevado a un grado superior, el actor que la represente, incuestionablemente, ha de mostrar un aire respetuoso al que hay que unir presencia, debe mostrarse superior a la de los demás personajes de escena, en caso de mostrar bondad, debe hacerlo sin recurrir a la familiaridad, en esta y en cualquier otra situación, nunca debe exceder los límites de la verosimilitud.

1.5.13- COMEDIA.

En el siguiente apartado, precisa que todo lo expuesto hasta ahora es igual de la válido para tragedia y comedia.

Prosigue el tema bajo el epígrafe Los amantes, sigue insistiendo en dar a conocer características de comedia y tragedia y de la manera en que han de desarrollarla los personajes en la puesta en escena, es decir, lo que corresponde hacer a cada personaje.

Síntesis de sus enseñanzas:

- Comedia en la que solo aparecen personajes nobles:
 - Se refiere a la comedia, en concreto, a la que sólo cuenta con personajes nobles, no se refiere al bajo cómico, en el que más tarde se detendrá.
- Estado óptimo del actor en la comedia:
 - El actor cómico ha de tener un semblante tranquilo, cara risueña, esto predispone al espectador a la diversión.
 - No debe adoptar un estado triste o enfadado, el actor cómico, en caso de que no deba hacer reír.
 - Como tampoco se deberá eliminar la nobleza, de las acciones cómicas que realicen el resto de los personajes.
 - De este modo han de hacer los personajes amorosos, para los que recomienda, sean encarnados por actores jóvenes.

1.5.14- LOS CARACTERES.

Continúa hablando de los caracteres, solo el talento le permite imitarlos bien, el carácter determina la postura, el aire y la voz y la fisonomía. Esto corresponde al que llama alto cómico, del que afirma que tranquilizándose y serenándose en escena puede lograr la transformación deseada.

Síntesis de sus enseñanzas:

- Elementos que componen al alto cómico:
Rosa María Polonio Morales

- Es función del alto cómico realizar los papeles de carácter, cada personaje cuenta con una fisonomía particular, una postura propia, un aire determinado, su modo de pensar ha formado un hábito y una voz, cuyo tono no podrá convenir a un carácter diferente. El correcto uso de la voz es crucial, la determina de la siguiente manera:
 - o La timidez requiere una voz débil y turbada.
 - o La necedad requiere un tono dominante y una confianza irritante.
 - o La grosería requiere una voz llena y una articulación tosca.
- No olvidarse del personaje en ningún momento de la obra:
 - El actor no ha de olvidar a su personaje en ningún momento, ni aún en las pequeñas intervenciones, esto lo hace brillar, incluso en los momentos que no cuenta con texto de la obra.
 - La inmovilidad e inexpresividad hace de un actor un elemento molesto a la vista de la escena.
- Talento y serenidad:
 - El talento es el gran aliado del actor.
 - Se precisa mostrar rasgos perfectos y simples del carácter del personaje.
 - Todos los actores en un estado de serenidad pueden realizar a su personaje con corrección.

1.5.15- EL" BAXO" COMICO.

Se refiere en el siguiente apartado al bajo cómico y considera a este personaje fácilmente realizable, por carecer de sofisticación, desarrolla seguidamente como imitar a un viejo, al criado más joven y a un paisano, precisa características del bajo cómico, del que dice precisa no mostrar educación, sin sobrepasarse en las groserías, mostrar a lo sumo un buen aire natural alejándose de movimientos gallardos.

Síntesis de sus enseñanzas:

- Papeles que realiza el bajo cómico:
 - Encarnan estos actores a criados, paisanos, viejos ridículos, simples, bufones, que sólo hacen escenas episódicas, es el cómico de segunda clase. Son de mucha más complejidad, pues han de abandonar la nobleza, la gracia personal, igualdad y flexibilidad en la voz. La representación se hace fácil, en cuanto a que resulta necesario olvidar cualidades imprescindibles para otros personajes. Vemos algunos ejemplos:
 - El viejo, sujeta mal su cuerpo con las piernas, muestra una voz débil y poco desenvuelta, torpe.
 - El criado más joven y más vigilante necesita mostrar más vigor, poca gracia y educación.
 - El paisano grosero y estúpido presenta voz dura y acciones impregnadas de rusticidad.
- Características generales del bajo cómico:
 - Este personaje debe separarse de cualquier rasgo de educación o de buen trato social. Solo tendrá buen aire, no podrá mostrar movimientos gallardos propios de papeles nobles, sin excederse en sus bajezas.
 - El gracioso o cómico ha de usar los contrastes que se produzcan con su físico innoble, con el resto de los recursos que utilice, como una vestimenta cercana a la nobleza.

1.5.16- LAS “MUGERES”

Deja sustanciosa información, a continuación, acerca del rol de las mujeres. El papel de la actriz cómica dice, ha de desarrollarse igual que el del actor cómico; en su tiempo (los de Riccoboni) se hacen muy bien los de vieja y de paisana, y desaconseja, rotundamente, dar aire de

nobleza a una criada, tiene más maleza que finura y han de vestir apropiadamente, acorde con la condición social de su personaje.

Síntesis de sus enseñanzas:

- Los personajes femeninos se representan igual que los masculinos, aunque con más dulzura y gentileza.
- No se debe dar aire noble a los personajes de criada, tiene un carácter con más maldad que finura e igualmente su expresión es tosca.
- No es válida para la escena la imagen de la criada cargada de vestidos brillantes y joyas.

1.5.17- “GRACIOSIDAD”.

Continúa su relato aportando datos del carácter del gracioso, considera que incluso, un pasaje triste también ha de agradar, y hacer reír, no obstante, no hará reír riendo él, el cómico solo ha de mostrar lo agradable de su expresión y hará reír incluso en los momentos tristes del personaje.

Síntesis de sus enseñanzas:

- Comportamiento del actor cómico en la representación:
 - El actor cómico ha de ser agradable de ver, en situaciones agradables, y en pasajes tristes en los que sus palabras causan aflicción.
 - En los momentos trágicos o de miedo, ha de mostrar vileza.
 - Tanto el motivo de la alegría como el miedo han de ser presenciados por el público para conocer al personaje.
 - Presenta otro recurso que en escena resulta gracioso, es la figura de un personaje serio fuera de lugar.
 - Los personajes que merecen poca valoración, aunque ellos se consideran muy importantes, son otro recurso cómico en escena.

- El personaje de figurón:
 - El personaje de figurón solo se genera con mucho estudio de pequeños detalles.
 - El actor que encarna a un personaje de figurón debe presentar a su personaje de forma trágica, pero planteando una ruptura entre su voz y sus acciones, que no le permiten ser noble.
 - Es el personaje más difícil de conseguir para el bajo cómico.
 - Es un personaje que dada su complejidad podría ser realizado por el alto cómico.
 - El actor de personajes de comedia ha de entender, que por más divertida que sea la acción, menos debe participar con su risa, pues al reírse el actor se pierde la ilusión.

1.5.18- REPRESENTACIÓN MUDA

En el siguiente apartado reconoce que es dominada por pocos actores este tipo de representación, pues requiere de grados de expresión para que todos los movimientos del alma se pinten en la cara, dibujar en la cara es un proceso mecánico. La frente debe moverse sin parar, igual hacen la boca y la barba, los ojos han de ser el espejo del alma y mostrar todos los movimientos internos del actor, para eso ayudan unos ojos de color brillante y de gran viveza, aun mas uniendo ojos y movimiento de la frente; esto requiere mucho ejercicio de frente y posibles movimientos de cejas. La boca solo debe moverse para reír. Así desvela Joseph De Resma la correcta gestualidad de rostro.

Son cercanas estas indicaciones a las que años más tarde impondrá la fisiognómica, que centra toda su atención en los movimientos de cejas y frente. Para 1750, momento en que se redacta este tratado, la fisiognómica y patognómica se están gestando y es evidente que lo hacen con ayuda de lo observado y analizado en las prácticas escénicas.

Todas las expresadas maneras de representar se deben emplear al hablar; sin embargo, el autor las menciona solo en este epígrafe por considerarlas de más necesidad, al no haber texto.

El cuerpo también ayuda en la representación muda, aunque suavizando sus movimientos, pues puede distraer la atención del espectador o al compañero de escenario. El actor en escena ha de escuchar y mostrarse sensible a todo cuanto escucha, respetando al actor que tiene la palabra en ese momento, él es quien domina la escena. Síntesis de sus enseñanzas:

- Definición de representación muda:
 - La acción más valorada en un actor es la representación muda.
 - Es preciso que todas las acciones, todos los movimientos del alma todas las mudanzas o variaciones del pensamiento se pinten en la cara del actor, para ello el actor, que cuenta con rasgos llamativos, y que fácilmente asuman el carácter del asunto tratado, juega con ventaja; todo ello, sin excederse para no resultar ridículo.
- Gestualidad en el rostro durante la representación muda:
 - Los movimientos de la cara dependen de un hábito puramente mecánico.
 - La frente debe moverse continuamente, en cambio, la barba solo es necesario que se mueva para articular.
 - Los ojos son el espejo del alma, por ello, deben pintar todos los movimientos interiores, para lo que es beneficioso tenerlos con un color llamativo y con una vivacidad apreciable.
 - Los movimientos de la frente ayudan a los ojos.
 - El actor ha de practicar cómo extender o contraer la frente elevando cejas y la parte central de entre las cejas.
 - Todas las expresiones se muestran arrugando la frente, frunciendo cejas y abriendo los ojos horizontal o verticalmente y sin abusar del parpadeo de sus movimientos.

- Es recomendable usar la boca solo para reír, pues bajar los extremos laterales de la boca para llorar, no generan el efecto deseado para la obra.
- Todo lo expuesto ha de hacerse cuando el actor habla, no solo cuando se calla.
- Es forzoso moderar sus movimientos en la representación muda.
- Foco de atención en escena:
 - Cuando no habla el actor, no tiene el foco de atención; su acción muda tampoco puede darle relevancia en escena.
 - El actor en escena ha de mostrarse sensible a cuanto oye y ve, aunque no hable él. Reaccionar mediante la representación muda.
 - Suele excederse el bajo cómico, al llamar la atención para parecer gracioso, en sus acciones mudas. Esto entorpece la visión de la escena y hay división entre el público, un sector ríe y a otro le desagradan tales acciones.

1.5.19- LA UNIÓN.

La unión es el concepto que a continuación desarrolla, la considera responsable de que el vínculo de las diferentes recitaciones sea el adecuado, de la misma forma que la música en su conjunto ha de resultar armónica; los actores que comienzan una frase han de continuar el tono que dejó el último actor que habló, lo mismo han de hacer los actores con sus acciones y movimientos, para que sea posible esto, recomienda al actor que considere su relación con el resto de personajes que comparten escena, relación emocional o social, para que su acción perciba esta información, y así para que todos se mantengan en el mismo tono de la escena. La indolencia en los actores les perjudica a ellos y al grupo, tal es el caso de los actores que solo accionan o se mueven cuando hablan, esto perjudica a la escena al completo. Apreciamos en este punto una similitud con lo que García Hugalde, en la respuesta epistolar que envía

a Rezano, llama la cadencia cómica. En este caso llamado unión, tiene la misma función.

Síntesis de sus enseñanzas:

- Definición de la unión:
 - Se refiere con este término al resultado que debe tener la escena con todos sus integrantes; todos los actores con sus respectivos caracteres o personajes y situaciones en su representación, con el fin de que entre ellos no se produzca estridencia, ha de haber armonía.
- Formas de materialización de la unión en escena:
 - El oído guía a los comediantes.
 - Un actor ha de comenzar a hablar en el mismo tono en que le anterior ha terminado.
 - Se deben encontrar entre las acciones y movimientos de todos los comediantes la misma correspondencia que en los tonos de su voz.
 - Se precisa estudiar la relación social, entre todos los personajes en la escena y hacerla evidente al público, apreciar la superioridad de unos y la sumisión de otros.
 - Todos los personajes han de reaccionar a las propuestas del que habla.
- Ruptura de la unión:
 - No participan en esta unión que defiende el autor, los personajes que solo se mueven cuando hablan, quedando inmóviles en sus silencios.

1.5.20- LA REPRESENTACIÓN TEATRAL.

La representación teatral es la encargada de mostrar lo que ocurre en el interior del actor cuando guarda silencio. A esta acción teatral, por tanto, no se le impone límites, ha de mostrar la situación interior del

actor. Requiere esta disciplina mucho más estudio. Sí advierte que el actor que practica este ejercicio solo puede mostrar situaciones y sentimientos.

Síntesis de sus enseñanzas:

- Definición de representación teatral:
 - La representación teatral se produce cuando el actor en silencio hace conocer su situación interior.
 - No tiene límites esta modalidad de representación, sin salir de la acción principal, se puede hacer durar la acción teatral.
 - Esta representación teatral que permite alargar la acción sin texto requiere del dominio de la pantomima.
- Dominio de la pantomima:
 - El pantomimo solo puede mostrar situaciones y sentimientos, pero los demás requerirán texto.
 - El pantomimo es un género de mucha complicación.

Se detiene posteriormente en dos elementos que solo los actores conocen, ya que el espectador solo aprecia el resultado de su uso. Estos componentes son el tiempo y el fuego.

1.5.21- EL TIEMPO.

Este concepto precisa el momento en que el actor debe hablar en escena o guardar silencio, para dar descanso al espectador y asimilar lo escuchado. Son importantes estas pausas para la representación, y en ellas se aprecia, si el actor representa maquinalmente, ya que en ese caso no realiza pausas y si las realiza fuera de tiempo es porque se limita a imitar a otros.

Recomienda al actor escuchar al que habla antes que él, para que su respuesta sea un estímulo que ha sentido con el discurso anterior. Cuanto más repentina sea la reacción al estímulo más pausada debe ser la respuesta, más titubeante. La respuesta es el fruto de un razonamiento. Aquí hay que dejar lucir el tiempo.

Síntesis de sus enseñanzas:

- Definición del tiempo:
 - El tiempo encierra la precisión del momento en que se debe hablar y los descansos, que es preciso dar al espectador para que asimile la información recibida por los personajes.
- Ausencia de tiempo en el escenario:
 - Los actores que hacen sus representaciones mecánicamente no realizarán jamás esas pausas.
 - Los actores que imitan a otros hacen las pausas en lugares incorrectos.
 - Otros abusan de las pausas.
 - El actor que va a hablar debe hacerlo mostrando qué reacción ha producido en él su interlocutor, que ha hablado anteriormente a él.
- Gestión del tiempo en escena:
 - Cuanto más repentina parezca la respuesta, más necesario es pausarla.
 - Explica el motivo, cuando nos sorprende un sentimiento, vienen a la cabeza, varias ideas entre las que hay que elegir, en ese momento es preciso que el tiempo aparezca y se luzca.
 - El tiempo tiene que aparecer cuando la respuesta que damos se produce tras un razonamiento.
 - El actor debe separar las ideas presentadas mediante descansos.
 - Esto no ocurre así, cuando el personaje indeciso no sabe qué pensamiento desarrollar y pasa por movimientos que no tienen unión entre sí mismos.
 - Siempre es necesario dar al tiempo su justa extensión.

- El espectador debe asimilar lo que el personaje dice. Para ello necesita tiempo.

1.5.22- FUEGO.

El fuego es lo opuesto al tiempo, lo define como la agilidad de gestos y texto, la precipitación de las acciones, este elemento es muy necesario en algunas ocasiones de la representación, no obstante, algunos actores carentes de práctica en el escenario la suplen, impregnando de fuego y fuerza toda la representación.

Síntesis de sus enseñanzas:

- Definición y uso del fuego:
 - El fuego es lo opuesto al tiempo.
 - Se aprecia en la vivacidad expresiva del tiempo.
 - Esto provoca precipitación en las acciones, cualidad a veces, necesaria en la representación.
 - Así ocurre en las pasiones violentas.
 - El sentido común es el que indica en qué ocasiones conviene aplicar el fuego a la escena.
- Diferencias entre fuego y expresión viva:
 - Cuando el actor es movido emocionalmente a un punto, donde no se para a la reflexión, la acción está impregnada de vivacidad, lo que a veces desordena las acciones.
 - Precipitar texto y acciones injustificadamente es expresión viva pero no fuego.
 - Ocurre esta expresión viva cuando el actor debe representar largos poemas de versos. Toma velocidad en ello, sin reparar en la gran cantidad de información que da a los espectadores.
 - No es recomendable acelerar el texto dicho sin motivo.

- Los jóvenes actores, a veces, impregnan de fuego sus discursos y secciones y los hace fríos.
- La falta de experiencia de los jóvenes actores los lleva a actuar y a hablar con vehemencia y precipitación, debido a la fuerza.

1.5.23- LA ELECCIÓN.

Recoge una reflexión el autor, que determina que los actores y actrices no siempre han de tener bella voz y atractivo físico, esto lo necesita el actor de tragedias, hay personajes que no necesitan tales características, como el alto y el bajo cómico.

Síntesis de sus enseñanzas:

- No todos los actores deben tener buen talle, belleza o bonita voz, pues, no todos los personajes lo necesitan.

1.5.24- LA PRÁCTICA.

Se refiere en este punto a la práctica teatral, para la que considera que el actor ha de decir bien el texto, deberá expresar bien toda la información comunicada, ese es el punto de perfección; todo ello se logra con paciencia y práctica.

Síntesis de sus enseñanzas:

Repasados todos los anteriores conceptos, precisa reflexionar sobre la práctica de todos ellos, la acción, la voz, la declamación, la inteligencia, la expresión, el sentimiento, etc. Sus conclusiones son:

- El arte de decir es el elemento más importante en el teatro.
- Expresar toda la información que se dice es alcanzar la perfección.

- Determina cómo actuar en diferentes lugares de diferentes dimensiones y con personas con las que se tiene diferente relación social. Los sitios indicados son la sala, la academia, el tribunal, el púlpito y el teatro.

1.5.25- LA SALA.

En este caso, determina de qué forma se ha de realizar una lectura en presencia de público para lo que indica, que las emociones no deben aparecer ni aun en los momentos de más tensión, para evitar situaciones ridículas en un espacio reducido.

Síntesis de sus enseñanzas:

- Para una lectura en público, la lectura debe estar basada en la reflexión y el razonamiento, debe aparecer la emoción en los momentos más vivos, pero sin llegar a una fuerte expresión que de cerca se hace dura y a veces ridícula.
- La voz ha de mostrarse sostenida.

1.5.26- LA ACADEMIA.

Marca en este caso, la diferencia entre hacer la misma lectura anterior, en un lugar más amplio, la Academia francesa, para ello, la exposición debe mostrar elegancia en el estilo, el buen orden de la frase y la correcta elección de términos la voz ha de ser más sonora, y la pronunciación exacta y suave.

Síntesis de sus enseñanzas:

- Se precisa mostrar un estilo elegante, ordenar y usar en el parlamento términos adecuados.
- La voz ha de ser más sonora, porque la sala es más grande que la anterior, además de contar con un mayor número de oyentes, por lo que la pronunciación ha de ser correcta.

1.5.27- EL TRIBUNAL.

En este caso en el tribunal además de la correcta dicción y expresión es fundamental la correcta expresión, debe ser moderada, en cambio la persuasión es la gran aliada del abogado, esto acompañado de ternura es el camino seguro al éxito. Debe declamar con fuerza, sin orgullo, así como interesar en sus pinturas. Así resultara una manera insinuante de representar.

Síntesis de sus enseñanzas:

- En este caso del tribunal la expresión ha de ser correcta, la voz sonora y junto a ellas, la expresión adquiere un papel muy relevante.
- La persuasión del abogado es muy importante, pero debe apoyarse en la ternura.
- Esto conlleva presentar al público una declamación fuerte y sin orgullo.

1.5.28- EL PÚLPITO.

El tono usado en el púlpito es elevado, dominante, superior a todos los que hablan, y conduce a la majestad, para lo que conviene aprovechar todos los estados de ánimo, hasta el entusiasmo.

Resumen de sus enseñanzas:

- En este caso se precisa un tono más elevado,
- El orador es superior a todos los que le escuchan, debe mostrarse en una situación que provoque el respeto de todos los oyentes.
- Su forma de hablar se acerca al carácter correspondiente a la majestad.

1.5.29- EL TEATRO.

A diferencia de los anteriores, el actor ha de usar la expresión de su propio sentimiento, todo lo que expresa, debe parecer obra de su alma y así llegara a expresar todo, en todas las situaciones. Es necesario imitar la naturaleza siempre y la afectación es el peor defecto. Todo lo expuesto presenta los medios para distinguir límites, aunque lo demás ha de hacerlo el talento del actor.

Síntesis de sus enseñanzas:

- La escena, reúne todos los tonos y une también la expresión de su propio sentimiento.
- El lector de la sala no ha tenido que escribir el texto que lee. El académico no ha de enseñar nada a sus oyentes y el abogado no es a quien se juzga.
- El actor sí muestra su alma en todas las situaciones que represente.
- El arte del teatro se reduce a imitar la naturaleza.
- Evitar la afectación es de primera necesidad.
- El talento individual se ocupa de todo lo demás.

1.6- REAFIRMACIONES DE LOS POSTULADOS VISTOS HASTA EL MOMENTO.

- GARCÍA VILLANUEVA Y PARRA, Manuel (1788): *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores.*
- MILIZIA, Francesco (1773): *El Teatro*, traducción castellana de ORTIZ, José Francisco (1789)
- PLANO, Juan Francisco (1798): *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro.*

Reunimos estos tres estudios bajo el mismo epígrafe por dos motivos; queremos dejar constancia de su existencia, pues forman parte de los avances en materia interpretativa, que proporciona el último tercio del siglo XVIII, así como, afirmar que nada nuevo aporta ninguno de ellos al oficio actoral, de lo ya expuesto anteriormente.

1.6.1- GARCÍA VILLANUEVA Y PARRA, Manuel (1788): *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores.*



A continuación, nos detenemos brevemente, en la obra del actor Manuel García de Villanueva y Parra, aparecida en 1788; por considerarla relevante, en tanto en cuanto, nos da una visión de la profesión actoral desde la perspectiva del actor español, dado que Francesco Riccoboni no era español.

El motivo de la publicación de dicho manifiesto es dar respuesta a unas críticas teatrales, obra de Cándido María Trigueros. El manifiesto aporta datos referidos a la concepción que históricamente se ha tenido del actor, así como de la función que históricamente ha cumplido el mismo. Es un alegato en defensa de su dignidad y en la necesidad de

reflexionar acerca de su consideración en sociedad, dada la importante labor social que desempeña.

Nos centramos en la parte que nos atañe, el trabajo del actor; los datos que aporta en este sentido ayudan a entender el mundo teatral ilustrado en España. Lo que no significa que nos facilite un tratado de declamación. Se asemeja más a una declaración dedicada a mostrar la finalidad del oficio, así como un alegato en defensa del actor y de su dignidad.

Síntesis de sus enseñanzas:

- El actor ha de penetrar en el sentido del texto.
- El actor ha de revestirse del carácter, explicarlo con la acción, el movimiento, la voz y la cadencia cómica.
- La cadencia cómica debe trasladar la idea, mediante la armonía de las partes de la oración, para que llegue correctamente al entendimiento del espectador.

Se aprecia la asimilación de ciertos contenidos, que la profesión ha realizado durante estos años, procedentes de los tratados de declamación surgidos años atrás. Sigue la línea marcada por Riccoboni padre e hijo, Nipho y Rezano; el actor debe penetrar en el personaje y con coherencia y armonía de voz, gesto y acción corporal ha de transmitir las inquietudes del personaje, mediante la cadencia cómica, es decir, la justa medida de voz, energía, acción y emoción.

Nos resulta interesante la opinión e información de este actor, no tanto por las enseñanzas que deja sobre su oficio, pues nada nuevo nos aporta a lo ya visto, sino por la visión de la profesión que muestra, la del actor de finales del siglo XVIII. Nos deja constancia de la poca variación que ha sufrido con respecto la centuria anterior esta consideración social, aunque se perciben nuevos aires de cambio.

1.6.2- MILIZIA, Francesco (1773): *El Teatro*, traducción castellana de ORTIZ, José Francisco (1789)



Por su parte Francesco Milizia publica *El teatro* que es traducido por José Francisco Ortiz en 1789 al castellano. Esta obra se publica por primera vez en 1771 y en 1773 se vuelve a publicar el texto corregido. Sobre esta segunda versión se realiza la traducción; su traductor indica que es una obra útil a casi toda clase de personas, en especial a poetas dramáticos, músicos, actores, críticos, etc. “*para la corrección de abusos teatrales y para desengaño de algunos que tienen por imposible esta reforma*” (Ortiz, 1789:3) con ese fin social realiza la traducción.

Recoge este estudio pasajes referidos a diferentes ámbitos del teatro, tales son, la tragedia, la comedia, la pastoral, la ópera, la música, el argumento del drama en música y los actores; no presenta un tratado de declamación para estos. Recoge interesante información referida a los actores, cantantes de ópera y bailarines. Sí recogemos las nociones vertidas para la representación:

“[...]Para convencerse más de la importancia de la acción se debe reflexionar á que los hombres tienen tres modos de explicar sus ideas y sentimientos: uno es el habla, otro el tono de voz, y el tercero es el gesto, que consiste en los movimientos externos y actitudes del cuerpo. El habla expresa por menor, y con mas individualidad; nos instruye, nos convence, es el órgano de la razón, es un orden establecido para comunicarnos particularmente las ideas. Pero el tono de la voz y el gesto son de un uso más natural y extendido, común á todos los pueblos barbaros y cultos. Son un lenguaje vivo y breve, que con energía habla derechamente al corazón. El habla no puede expresar las pasiones sino pronunciándola, v.g. yo te amo: yo te aborrezco: y aun las palabras sin el tono y gesto, antes expresen una idea que un sentimiento. Por el contrario, un movimiento, una mirada, un acento muestran instantáneamente la pasión [...] El gesto pues, en las representaciones teatrales es de suma importancia [...]”
(Ortiz, 1789: 132- 133)

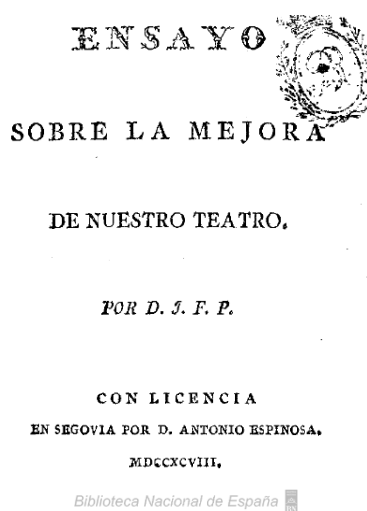
Síntesis de sus enseñanzas:

- La comunicación humana se produce a través del habla, el tono de la voz y el gesto.
- El habla comunica las ideas.
- El tono de voz y el gesto comunican sentimientos.
- El gesto, en las representaciones es de gran importancia.

Tomando como referente el caso de la comunicación humana, Miliza concluye que, en el teatro, lo fundamental es que el actor comunique, las ideas del mensaje, mediante el habla, aunque considera el tono de voz y el gesto, los que visten el mensaje, estos lo sumergen en el estado de ánimo del personaje que lo emite.

El teatro no supone un tratado de declamación actoral, dedicado a los actores que trabajan con texto exclusivamente, no obstante, lo mencionamos brevemente, para dejar constancia de su existencia y de la principal lección que nos deja.

1.6.3- PLANO, Juan Francisco (1798): *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro.*



Juan Francisco Plano publica *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro* en 1798.

No se detiene Plano en hacer un tratado de declamación, una vez más se plantea una profunda reflexión sobre la precaria situación de los teatros, la mala praxis de sus actores, la necesidad de educarlos y formarlos en materia representativa, igualmente, culpa a las autoridades de tal situación, al público inculto que impone sus preferencias, así como a la vigencia de antiguas estructuras del siglo XVII, en la institución teatral española y concretamente en las compañías teatrales.

Propone la creación de una academia dramática, que forme a los actores e intervenga activamente en la vida teatral del país, esto pocos años después de que lo hiciera Gaspar Melchor de Jovellanos en su obra *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*. Este lo hace en 1790.

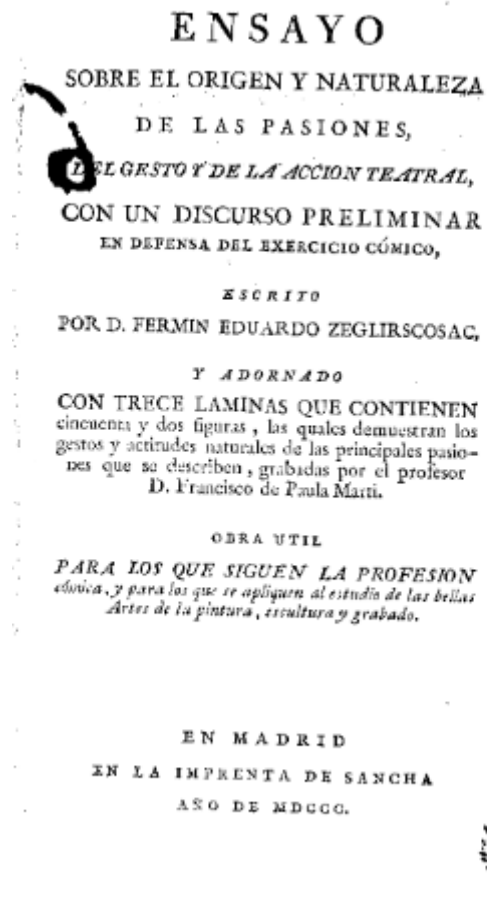
Nuevamente se reiteran quejas sobre el tipo de teatro realizado, aunque ningún avance se produce, con respecto a las enseñanzas que a mediados de siglo planteara Francesco Riccoboni, Nipho o Rezano. Comprobamos que Plano defiende la misma línea, referida en la representación actoral, por la siguiente afirmación, extraída de su presente obra estudiada:

“[...]El arte de pintar las pasiones, dirigiéndolas á buen objeto, admirar, mover; enternecer, sojuzgar el espíritu del oyente, y excitar en él sentimientos nobles, no es operación opuesta á la razón.”
(Plano, 1789:86)

Reafirma Plano la opinión de que el actor debe imitar la naturaleza en su representación, valora positivamente esta cualidad en el actor, pese a continuarse con el planteamiento de esta opinión, no se proponen propuestas para su ejecución. Queda, por tanto, establecida y reafirmada la línea de pensamiento, aunque sin método de aplicación. Nada nuevo se ha planteado desde que Francesco Riccoboni afirmara la necesidad de no sentir la emoción que invade al personaje. El actor solo parece estar embargado por ella. O a los requerimientos de Francisco Mariano Nipho al actor, solicitando su corazón dócil y plástico.

Pasamos, a continuación, al estudio del último tratado, referido al trabajo actoral en España, creado en el siglo XVIII. Ensayo elaborado con las teorías creadas en países europeos, durante el ya pasado siglo XVIII y en algún caso, retomando teorías de siglos anteriores. Veamos las aportaciones y novedades que su autor, Fermín Eduardo Zeglirscosac proporciona a la profesión actoral en España en 1800.

1.7- FERMÍN EDUARDO ZEGLIRSCOSAC (1800): *EL ENSAYO SOBRE EL ORIGEN Y LA NATURALEZA DE LAS PASIONES DEL GESTO Y DE LA ACCIÓN TEATRAL.*



1.7.1- INTRODUCCIÓN.

En 1800 aparece en Madrid el *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones de gesto y de la acción teatral*. Obra de Fermín Eduardo Zeglirscosac; es en 2004 cuando descubre Fernando Doménech que este pseudónimo, corresponde al anagrama de Francisco Rodríguez Ledesma, en el estudio “Zeglirscosac desvelado o el abogado sensible”. Utilizamos dos libros, el original y el estudio realizado por Fernando Doménech, Guadalupe Soria y David Conte, llamado *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII: “El ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral” de Fermín Eduardo Zeglirscosac y sus fuentes de referencia: Lessing, Le Brun y Engel*, para conocer este ensayo, ya que el segundo aporta gran carga informativa y reveladora, necesaria para la comprensión del original.

Pese a la existencia de tratados de declamación anteriores, continúa no siendo satisfactorio, el trabajo de los actores en la escena

española. No parecen haber calado, con suficiente fuerza, las enseñanzas y propuestas, vistas anteriormente, entre los comediantes en activo; recordamos las propuestas de 1751 hechas por Ignacio de Luzán, alabando la práctica escénica y declamación francesa, sobre todo la artificiosa gesticulación y acción en la declamación gala, las aportaciones de Francisco Mariano Nipho realizadas entre 1763 y 1767 las que defienden una representación verdadera y real, donde el actor con su corazón dócil y su imaginación viva represente a sus personajes; las aportaciones de Antonio Rezano de 1768, un año posteriores a las de Francisco Mariano Nipho, en las que se plantea la necesidad de convertir la representación teatral en un trabajo de conjunto, o las indicaciones traducidas por Joseph De Resma en 1783, originales de Francesco Riccoboni, que advertían de la necesidad de que el actor finja las vivencias del personaje, que no se identifique con él. Estas tendencias son las reinantes en la España del 1800.

Alguna de estas aportaciones se han hecho evidentes, algunos cambios se perciben en las representaciones, aunque existen críticas teatrales que continúan lamentándose de la precaria situación reinante en las representaciones. Estas críticas negativas hacen referencia a menudo a las novedades que presenta el texto dramático para la última década del siglo XVIII; no siempre es aceptado este nuevo tipo de texto que sigue las normas marcadas por la Ilustración, que genera cambios en la representación teatral, y que algunos actores comienzan a incorporar a su trabajo muy lentamente. La práctica escénica no cuenta aún con la calidad interpretativa deseada. Aunque existen críticas que dan una visión de la escena española más esperanzadora, como el caso de las críticas realizadas a María Rosario Fernández “La Tirana”, esta actriz sevillana provoca críticas como la siguiente:

“[...] goza en grado muy superior al del arte de revestirse de todos los afectos que pide la representación. El movimiento de sus ojos, acorde con sus acciones, explica maravillosamente los sentimientos de que se supone penetrada. La viveza y eficacia en el decir, da vigor a las acciones,

y de esta suerte influnde en el corazón de los espectadores los mismos sentimientos o aquellos que naturalmente se experimentarían si fuesen ciertos los pasajes de la escena. (Doménech et al., 2011: 45)

Afirman en este estudio realizado sobre el trabajo de Fermín Eduardo Zeglirscosac:

“Los versos van dirigidos ya a un nuevo tipo de actor comprometido con la mejora en la declamación teatral. Halagos similares encontramos en los versos pertenecientes a la apoteosis de Isidoro Máiquez, función homenaje programada en 1821.” (Doménech et al., 2011: 45)

Por ello, se considera beneficioso formar a los actores en escuelas específicas, con maestros de declamación. “La Tirana” había estudiado en Sevilla, en la escuela de declamación promovida por Pablo Olavide. Aunque esta idea, comienza a circular para las últimas décadas del siglo XVIII, hubo intentos y primeras experiencias anteriores. Cotarelo informa de ellas, y da cuenta de los fracasos que supusieron las escuelas creadas en los Reales Sitios; no obstante, la Junta de Reforma de Teatros logra entre 1799 y 1800 abrir un centro de formación de actores, aunque permaneció abierto poco tiempo y para él elabora Fermín Eduardo Zeglirscosac el ensayo en el que nos detenemos. Realiza el presente ensayo, como manual dedicado a los alumnos, aspirantes a convertirse en actores, que se formarán en la mencionada escuela. Aunque nunca se utilizó con tal propósito, sí será utilizado y mencionado por los tratadistas del primer tercio del siglo XIX. Veremos como a partir de 1831 momento en que se crea el Real Conservatorio de Música y Declamación, surgen otros nuevos tratados y teorías. En ellos será mencionado y reproducido el presente ensayo, por tanto, lo consideramos como un intento de aplicación pedagógica de antiguos estudios como lo evidencian sus fuentes de referencia, es decir, si bien con Joseph De Resma se expone un ejemplo de movilidad corporal diferente al cotidiano, que pretende dotar de belleza la puesta en escena, Fermín Eduardo Zeglirscosac se marca el mismo objetivo para la representación de los afectos.

Describe minuciosamente la pasión sentida, mostrando los síntomas físicos que produce, esto predispone al actor y al lector del ensayo a sentirla, aunque pretende Fermín Eduardo Zeglisrcosac que solo lo represente minuciosamente con gesto y cuerpo. A pesar de la exigencia mantiene que el actor ha de seguir su sentimiento e imitar la naturaleza, por tanto, comienza el siglo XIX con la misma paradoja del siglo anterior, para la ejecución de las representaciones actorales, aún no resuelta. Imitar la naturaleza, responder a las emociones vividas por el personaje fingiéndola y recreándolas con el gesto y cuerpo. En esa línea se desarrollará el trabajo del actor en las primeras décadas del siglo XIX que habrá limado las exageraciones de la tradicional representación barroca.

Se convoca una oposición para los aspirantes a profesores, en 1800, oposición que no se celebrará. Veamos las exigencias de las dos pruebas, los dos exámenes que había de superar el futuro profesor de declamación, en la primera y segunda fase de la oposición:

“[...] La disposición de su persona, la facilidad, gracia y decoro de sus ademanes, la aptitud de su semblante para expresar los varios afectos del ánimo que debe fingir, las cualidades de su voz, sus inflexiones y alteraciones, su pronunciación clara, exacta y libre de todo vicio natural o adquirido...” (Doménech et al., 2011: 37)

“Los Actores expresados ejecutarán tres escenas sacadas de Tragedias y dos de la Comedia, las cuales deban excitar interés y afectos en uno de los personajes de ellas que escucha y no habla. En este papel lo desempeña el opositor para manifestar su inteligencia en la gesticulación y movimientos que constituye la acción muda [...] Después dará razón de los motivos que hayan determinado su expresión y ademanes en el papel mudo que acaba de hacer.” (Doménech et al., 2011: 38)

Encontramos en los requerimientos a los opositores, para la primera prueba, semejanzas con las condiciones, que los anteriores tratadistas a Fermín Eduardo Zeglirscosac, exigían en sus tratados a los actores. Las que hemos llamado síntesis de sus enseñanzas en los apartados anteriores. La primera; disposición en el actor, es mencionada por todos los tratadistas vistos. La segunda; decoro en sus ademanes, es decir, controlar la expresión, el gesto, las actitudes, los movimientos y la gesticulación del actor, igualmente es indicado por tratadistas anteriores; en el caso de Francisco Mariano Nipho, cuando pide ajustar conductas del actor o actriz, al personaje, en las críticas a María Ladvenant. Así como en la publicación del Bufón de la corte, Las pasiones del teatro. De la misma manera, que Joseph De Resma al traducir a Francesco Riccoboni y Antonio Rezano en sus publicaciones; el decoro en sus ademanes, o la no afectación en los mismos, es una exigencia de todos los tratadistas vistos anteriormente, como así se ha indicado.

Semejante caso se plantea con las indicaciones referentes a la expresión del rostro, dirigidas a expresar afectos y la exigencia al actor junto a una precisa, clara y correcta pronunciación, son incondicionales en todos los tratados vistos. Todas las exigencias solicitadas a los aspirantes a profesor han sido indicadas, como condiciones imprescindibles para el actor anteriormente. Evidencia este hecho la absoluta dejadez de la clase política española, aún en 1800, para emprender el proyecto de reforma del teatro, es decir, contaban con conocimientos para ello, para realizar la reforma, incluso para lograr una mejora en las representaciones actorales, aunque no contaban con el deseo o la voluntad de hacerlo.

Con los requerimientos a los opositores, de la segunda prueba, se da la misma circunstancia; las peticiones al opositor, en este caso, van dirigidas a la práctica escénica, han de representar a cinco personajes, sin texto, mostrando interés y afectos al escuchar.

Estas capacidades dirigidas al dominio de la gestualidad del rostro, así como, la movilidad del cuerpo, sin texto, es lo que Joseph De Resma, Rosa María Polonio Morales

denomina acción muda. Francisco Mariano Nipho, por su parte, asegura que hay una correspondencia entre cuerpo y alma o pensamiento, por lo que afirmamos que este periodista y crítico, considera la movilidad corporal, así como, la gestualidad actoral, como elementos fundamentales del actor para su ejercicio cómico. Antonio Rezano indica que el actor en escena debe estar inmerso en la representación, incluso cuando no habla. Por su parte Francesco Milizia, determina como fundamental en el actor, tener control en el acto de comunicación; afirma que consiste en el dominio del habla, que transmite ideas, modular adecuadamente el tono de voz, que transmite el sentimiento y todo ello, con la involucración del cuerpo. Juan Francisco Plano defiende la idea de que es necesaria la razón, en el hecho de transmitir al espectador los sucesos y emociones que acontecen al personaje. De igual modo Manuel García De Villanueva y Parra, defiende los mismos postulados en su alegato en defensa del actor; penetrar en el sentido del texto en primer lugar, revestirse del carácter, explicarlo con la acción, el movimiento, la voz y la cadencia cómica, entendida esta como la armonía entre las partes que componen la oración.

Deseamos mostrar brevemente con este repaso, la concepción de la profesión actoral reinante en 1800, con respecto a la práctica escénica. Existen tratados que reflexionan y determinan cómo hacer el trabajo del actor, cincuenta años atrás, si recordamos *El Arte del Teatro* de Francesco Riccoboni, no obstante, en España no se han dado las circunstancias políticas y sociales que permitan renovar la realidad escénica, ni formar oficialmente a sus actores, hasta este momento.

En la convocatoria de oposición, se demanda a los futuros profesores de Declamación, los mismos conocimientos que se demandaba a los actores en activo, conocimientos que estos tratadistas consideran necesarios para desempeñar correctamente el ejercicio cómico.

Pese a esto, la oposición no se realizó, aun así, afirmamos que son todos los tratadistas coincidentes en la mayoría de los puntos, que determinan como fundamentales, en la recreación de las conductas del

personaje y en su desarrollo en escena, durante la obra. Aunque, como sabemos, la profesión actoral española tardará más de treinta años en poder difundir oficialmente estos conocimientos.

1.7.2- DISCURSO PRELIMINAR ¿EL ARTE CÓMICO SE DEBE NUMERAR ENTRE LAS ARTES LIBERALES?

Pasamos al estudio del ensayo de Fermín Eduardo Zeglirscosac, al que mencionaremos así, bajo su pseudónimo, pese a ser sabido que se trata de Francisco Rodríguez de Ledesma.

Este ensayo publicado en 1800 es la referencia de otros tratados venideros, es la piedra angular que los une y por él conocemos como inicia el teatro español sus pasos en las primeras décadas del siglo XIX. Comienza el ensayo, con las conclusiones que considera necesarias, dirigidas a ubicar el oficio del actor y el arte dramático.

Acude Fermín Eduardo Zeglirscosac a un estudio de Lessing, para enmarcar su ensayo. Toma de Lessing el texto ¿Es o no liberal el arte de los cómicos? que había sido traducido en El espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa, y presenta Fermín Eduardo Zeglirscosac, un Discurso Preliminar al que llama. ¿El arte cómico se debe numerar entre las artes liberales? Resurge una tendencia en la profesión, que no es nueva, y que trata de dignificar el oficio actoral, lo que conlleva, por parte de los actores la necesidad de formarse e incluir en el imaginario colectivo de la sociedad, el concepto de teatro, entendido como arte y profesión.

Este discurso, reflexiona sobre el concepto de actor y de sus competencias, determina que una actividad que solo requiera de memoria es un oficio y no un arte. El teatro necesita de más elementos para su creación, no solo memoria. Para su correcta creación se precisa, de una primera parte, donde se detallan y realizan los preparativos de la representación y una segunda parte, en la que se realiza la

representación. Cada una cuenta con un responsable, unas partes dependen del director del teatro, y otras del actor.

Que Fermín Eduardo Zeglirscosac mencione la figura de director de teatro y de sus competencias es positivo ya que proporciona una clasificación de tareas que mejorarán la puesta en escena, no es nueva la propuesta ya que Joseph de Resma reclama esta figura en 1783 en su traducción de *El Arte del Teatro*. No obstante, no proporciona información sobre las funciones del director de escena, solo lo responsabiliza del resultado de la representación, así como tampoco determina en qué consisten los preparativos de la representación. Fermín Eduardo Zeglirscosac define el trabajo del actor como:

“[...] una buena declamación, de los papeles con todos sus matices y con toda la acción y juego mudo, que exigen las situaciones y la expresión propia de cada pasión. [...] El actor debe sentir lo que dice y manifestarlo con el tono de voz y las actitudes convenientes.”
(Fermín Eduardo Zeglirscosac, 1800: VIII)

Destaca, a continuación, las más importantes materias que componen el Arte Dramático, son las siguientes:

- Prosodia, arte de explicar el sonido propio, el valor y la verdadera pronunciación de las letras sílabas y palabras. No continúa en su exposición por no haberse pronunciado la Academia Española aún al respecto.
- Naturaleza de las pasiones.
- Gestos y movimientos del alma que hacen sensibles los afectos en el semblante.
- Acción, actitudes y ademanes, que las mismas pasiones producen en todo el cuerpo.
- Dominio de la voz propia de cada actor, para unificar el tono de todos en escena.

- Determinación individual, de cada actor; con su voz debe decidir la pasión que siente y el sentimiento que le embarga; sin excederse en el límite de la naturaleza que imita. Pues considera que la mayor hermosura de la voz está en la claridad de la pronunciación, de modo que el oyente perciba bien las sílabas de cada palabra.

A continuación, presenta el Artículo Primero de las pasiones. I De la naturaleza de las pasiones. De la misma manera que con los anteriores tratadistas estudiados, exponemos las síntesis de sus ideas. Recoge Fermín Eduardo Zeglirscosac la siguiente información que divide en tres capítulos.

1.7.3- ARTÍCULO PRIMERO DE LAS PASIONES.

I. DE LA NATURALEZA DE LAS PASIONES.

“Qualis animo est, talis incessu. Mostrandose en su porte como en su interior (Zeglirscosac, 1800: 9) Con esta cita de Séneca comienza el artículo I. Lo crea a partir de los estudios de Charles Le Brun, director de la Real Academia de Pintura y Escultura de París, en concreto de la Conferencia sobre el gesto general y particular de 1668. Crea Fermín Eduardo Zeglirscosac, tanto el Artículo I De las pasiones como el Artículo II del gesto.

Determina qué son las pasiones, dónde están situadas, propone situaciones que las provocan y por último, el modo en que se hacen manifiestas en los órganos internos del cuerpo.

Parte de la opinión de que la pasión reside en el alma, se encuentra en la parte sensitiva, sigue todo lo que le parece bueno y huye de lo que considera que es perjudicial; todo lo que produce pasión en el alma, produce en el cuerpo alguna acción.

Comparte la opinión de los antiguos filósofos, ellos señalaron que las pasiones simples pertenecen al apetito concupiscible, esto es, buscar los bienes sensibles, o huir de los males sensibles, posteriormente admite como perteneciente a ellas, las pasiones simples, la admiración, el amor,

el odio, el deseo, la alegría y la tristeza. Determina que las pasiones feroces pertenecen al apetito irascible, esto es, el apetito responsable de conseguir bienes difíciles; incluye el temor, el atrevimiento, la esperanza, la desesperación, la cólera y el espanto. Describe, seguidamente, cada una de ellas, sin dar cabida a la aportación personal del actor en este proceso. Este sí puede imaginar la situación descrita, las pasiones en el teatro han de ajustarse a esta propuesta que propone Fermín Eduardo Zeglirscosac. Entendemos de esta visión, que se propone con el fin de facilitar la labor actoral. Proporciona patrones de conducta para que sean seguidos, recreados por el actor, y puesto que sí que imitan la naturaleza, sí que acerca Fermín Eduardo Zeglirscosac la representación actoral a la imitación de la naturaleza. No así a la identificación del actor, con las vivencias del personaje. Lo comprobamos con las descripciones que presenta:

- La admiración es una sorpresa, el actor observa lo que le parece extraño o admirable; esto provoca que el cuerpo permanezca inmóvil; el exceso de admiración causa el espanto. La admiración, unida a la estimación y al deprecio según la grandeza o pequeñez del objeto, se convierte en la veneración o el menosprecio.
- La compasión es producida por la contemplación de las miserias y calamidades ajenas; provoca temor, por lo que nos puede suceder. Cuando una cosa se nos presenta como buena, produce en nosotros el amor y provoca deseos de unirse a ella, cuando se nos presenta como mala, excita en nosotros el odio y provoca deseos de separarnos de ellas.
- El deseo provoca una agitación del alma, ante el anhelo de lograr cosas buenas, y ansias de conservar las que ya se tienen.
- La alegría es provocada por poder disfrutar del bien.

Determina Fermín Eduardo Zeglirscosac, por tanto, que las pasiones simples, se componen de admiración, veneración, considerada la suma de admiración más estimación; admiración más desprecio de los que resulta el menosprecio; amor, odio, deseo, alegría y tristeza.

De igual modo, determina que las pasiones más feroces son, temor, atrevimiento, esperanza, desesperación, cólera y espanto. Esto junto a la descripción de las reacciones a que dan lugar en el interior de la persona que las siente, forman el primer capítulo.

Exposición del punto II Pasiones compuestas. Perteneciente al artículo I

Considera pasiones compuestas al temor, el miedo, la esperanza, el atrevimiento y la cólera. Tras determinar cuáles son las define así:

- Temor: la define como miedo al futuro, un extremado temor es desesperación, que consiste en no obtener lo que deseamos y temer perder lo que tenemos.
- Esperanza: Se produce cuando se puede obtener lo que se desea, y cuando esta es extremada se convierte en seguridad.
- Atrevimiento: es un movimiento por el que se eleva el alma contra el mal para combatirlo.
- Cólera: consiste en la concentración del alma en sí misma, para separarse de la injuria recibida y vengarla.

En todos los casos, en todas las pasiones descritas, en el capítulo I presenta casos con minuciosas descripciones, todas exactas y acordes con la realidad.

Exposición del punto III. Movimientos de las pasiones simples.

Expone, seguidamente, los movimientos que producen las pasiones simples, en la persona que las vive. Es de valorar el esfuerzo de Fermín Rosa María Polonio Morales

Eduardo Zeglirscosac, pues trata ayudar a los actores, explicando cómo afecta cada emoción al estado de ánimo, y la consecuente acción física que produce en el actor. Describe las sensaciones que el estado de ánimo genera en su persona. Las especifica de la siguiente manera:

- Admiración: No trastorna el corazón ni la sangre.
- Amor: presenta el pulso más fuerte que de costumbre. Se siente un calor dulce en el pecho y el estómago.
- Odio: presenta pulso desigual, menos fuerte, se acelera el corazón, se siente calor y mal en el estómago.
- Alegría: el pulso se manifiesta igual, aunque menos fuerte que con el amor y siente un calor agradable, que llega a todas las partes del cuerpo.
- Tristeza: pulso débil, lento, se siente corazón oprimido, así como un frío que hiela todo el cuerpo.
- Abatimiento: El cuerpo se encuentra en relajación o desfallecimiento, débil.
- El deseo: agita el corazón más violentamente que otra pasión, da al cerebro más ideas o imágenes, que pasan a los músculos y hace los sentidos más agudos.

Tras mostrar los movimientos interiores del cuerpo, seguidamente, muestra los movimientos exteriores del mismo. El alma está unida a todas las partes del cuerpo, se sirve de ella para expresarse, ejerce sus funciones principalmente en el cerebro y en el rostro, al que denomina semblante, aquí queda plasmado más claramente como se muestra en el rostro lo que el alma siente.

- En las cejas se observan con más claridad las pasiones. La pupila del ojo deja ver la agitación del alma, aunque no especifique de qué naturaleza es esa agitación. Así como se dijo que el alma tiene dos apetitos en la parte sensitiva, y que todas las pasiones nacen, de

estos dos apetitos, hay dos movimientos en las cejas que expresan todos los movimientos de las pasiones. Para expresar una pasión simple, el movimiento es simple, y para una compuesta el movimiento es compuesto, También indica si es dulce o duro el movimiento. Hay dos tipos de elevación de cejas:

- Levantar por su parte de medio, esta elevación expresa los movimientos agradables, en este caso también se levanta la boca por sus lados; en la tristeza en contra, la boca, se levanta por el medio y bajan sus lados.
 - Bajar la ceja por el medio, señala un dolor corporal y hace el efecto contrario.
- La boca y la nariz sirven para auxiliar los movimientos del corazón.

Seguidamente ilustra las dos indicaciones hechas con los siguientes ejemplos:

- En la risa todas las partes se siguen, porque las cejas que se bajan hacia el medio de la frente producen que la nariz, la boca, y los ojos sigan el mismo movimiento.
- En el llanto son compuestos y contrarios los movimientos, dado que bajará la ceja del lado de la nariz, en la parte central y de los ojos y la boca se elevará por esa parte central. Es necesario observar que cuando el corazón está abatido, lo están también todas las partes del cuerpo.

Si el corazón siente alguna pasión, se acalora, se entorpece; todas las partes del rostro experimentan este movimiento y en particular la boca; esto prueba que la boca es la parte de todo el rostro que señala mejor los movimientos del corazón, es de observar que, cuando nos

lamentamos la boca se abate por los lados y cuando estamos contentos, los extremos de la boca se elevan.

La precisión de las descripciones permite al actor, recrear la emoción pretendida, casi con todos los detalles que especifica Fermín Eduardo Zeglirscosac, es una posibilidad de acercamiento a la realidad del personaje, es una posibilidad de imitar la naturaleza, el objetivo tan perseguido por los perceptista neoclásicos y cumple la norma indicada por Francesco Riccoboni en 1750, fingir las vivencias del personaje. Es el primer paso dado, en la España de 1800, a este objetivo.

1.7.4- Artículo II. DEL GESTO.

Propone, a continuación, la información referida al *Artículo II Del gesto*. “*Ita intimos mentis affectus proditor vultus enunciat ut in speculo frontium imago exster animorum*” A tal punto revela la expresión del rostro traidor los más recónditos sentimientos del ánimo que la imagen de los sentimientos se hace visible en el espejo del semblante.” (Doménech, 2011:87). Fermín Eduardo Zeglirscosac, en este punto, toma varios referentes, la Conferencia sobre el gesto general y particular de Charles Le Brun, ya mencionado, que nos recuerda a la imaginación plástica que defiende Nipho, y también se inspira en Homero quien habla de la simpatía afectiva:

“Lo que los griegos llaman fantasía aquí llamamos imaginativa y por ella se nos representan con tanta viveza las cosas ausentes que parece tenerlas a la vista. El que pueda concebir estas imágenes tiene mucho adelanto para revestirse de afectos”. (Domenech et al., 2011: 43)

I Del gesto propio de las pasiones.

Aborda consecutivamente, los rasgos que producen en el rostro cada una de las pasiones, expuestas anteriormente, en el inicio del

artículo I. De la naturaleza de las pasiones. Crea de cada pasión una imagen que describe minuciosamente, determina que ese ordenamiento del rostro es producido por la pasión sentida, es lo que ha de mostrar el actor impregnado de esa pasión determinada. Las doce ilustraciones presentadas son copiadas, recreadas o inspiradas de las láminas que presentara Charles Le Brun, pueden consultarse estas ilustraciones originales en (Doménech, 2011: 176-202)

En la breve descripción de cada pasión, sustituimos algunos términos para su mejor comprensión, tales como entrecejo, al que nos referiremos como parte central de las cejas, o semblante que denominaremos como rostro, del mismo modo llamamos pupila del ojo a lo que denomina el autor prunela o niña del ojo; y denominaremos orificios nasales a las que llama ventanas de la nariz.

En su ensayo, encontramos varias dificultades para la aplicación del mismo entre alumnos, primero la difícil comprensión de la mucha información que da, hecho que sucede en los textos vistos anteriormente. Y el segundo problema consiste en que Fermín Eduardo Zeglirscosac se contradice; considera que el actor ha de sentir lo que representa, ha de concentrarse en sentir la pasión, esto no le permitirá colocar las partes del rostro de la manera que indica el mismo Fermín Eduardo Zeglirscosac.

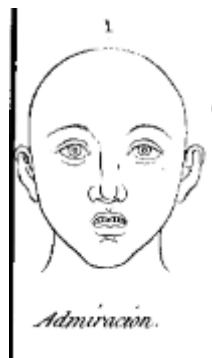
El ensayo propuesto por Fermín Eduardo Zeglirscosac tiene un objetivo, que el actor adopte un gesto determinado para cada pasión, no menciona la forma de incorporar este proceso en el actor, la forma de hacerlo, si realmente el actor ha de sentir la emoción en lugar de fingirla, puesto que la describe anteriormente o si debe adoptar el gesto exigido y decir el texto después. El actor que tome estas referencias para la representación debe sumar para la creación de su personaje, el texto que propone el autor, la fisonomía que denomina Fermín Eduardo Zeglirscosac, para cada emoción partiendo de esa imagen fija que

proporciona de cada una, así como, los movimientos internos que provoca en el cuerpo del actor. Tres útiles herramientas, aunque no explica el proceso para realizarlo, para materializarlo en la puesta en escena.

Vemos las indicaciones dadas para cada una de las emociones expuestas en el artículo I.

II De la admiración.

Describe la expresión del rostro que le corresponde a la admiración. El rostro registra poca alteración, si hay alguna se aprecia en la elevación de las cejas. El ojo queda un poco más abierto que de ordinario y la pupila fija en el objeto admirado. La boca entreabierta, no hay más alteraciones en el resto del semblante o rostro. Esta pasión paraliza la acción para que el alma delibere sobre lo que ve; sentirá compasión si ve algo triste y estimación si es raro y extraordinario.



Como veremos a lo largo de las veinticinco descripciones del gesto, propio en cada una de ellas, se limita en ocasiones a describir las láminas extraídas de Le Brun; en este caso la imagen de admiración es recreada por Fermín Eduardo Zeglirscosac de la misma forma que lo hiciera Le Brun, puede comprobarse en (Doménech et al., 2011: 177) Se presenta, como recurso actoral, un resultado fijo, que ha de lograr el actor, al sentir la emoción interiormente.

Reiteramos que sentir interiormente una pasión, es incompatible con colocar las partes del rostro de la manera indicada, en el escenario, en la puesta en escena.

III De la compasión.

Para la representación de la compasión, da unas pautas que realizar con el rostro, fijando un modelo de comportamiento; nuevamente describe la lámina propuesta. La expresión de esta pasión se expresa con la vista fijada en el objeto que la causa, el ojo ha de colocarse con una pequeña apertura, la ceja caída sobre el párpado este oculto debajo de ella con alguna arruga en la parte central de las cejas, la boca medio abierta y la cabeza inclinada. En este caso utiliza Fermín Eduardo Zeglirscosac una lámina que se asemeja a la que Le Brun utiliza para representar L'Estime. Puede ser consultado en (Doménech et al., 2011: 179)



IV De la estimación.

La estimación requiere de una especial atención, sobre el objeto que causa esta atención. Las cejas se presentan próximas sobre los ojos y oprimidas por la parte de la nariz, siendo un poco elevadas de los extremos, el ojo bastante abierto y la pupila también elevada. Las venas y músculos de la frente se representan un poco hinchados y las zonas circundantes de los ojos tiran hacia la parte inferior del rostro; quedaran

los carrillos oprimidos hacia la parte de la mandíbula y la boca se muestran entreabierta y tirante.



V De la veneración.

En este caso, las cejas están abatidas en la misma situación que en el caso anterior; la vista será también inclinada, pero la pupila, se presentarán más elevadas sobre las cejas, la boca queda entreabierta. Este abatimiento de las cejas y la boca, señalan la acción y el respeto que el alma siente a la presencia de un objeto, que cree superior a ella; la pupila elevada parece señalar cierta elevación, hacia el objeto que considera y que reconoce ser digno de veneración. Pero si la veneración es causada por un objeto, al cual se debe tributar fe, se abatirá más que en la anterior acción, las partes del semblante o rostro; los ojos y la boca quedarán cerrados y la cabeza inclinada, mostrando por esta acción que los sentidos exteriores no tienen parte alguna en la recreación de este afecto.

Igualmente, apreciamos en este caso, como resulta imposible ordenar las diferentes zonas del rostro, incluso el iris del ojo, para mostrar un afecto o una pasión que ha de sentir el actor. Se asemeja esta lámina a la que utiliza Le Brun para representar L'Estime, aunque Zeglirscosac la llama veneración.



VI De la tranquilidad.

Se requiere aquí un semblante o rostro natural y sin la menor alteración en todas las partes del rostro; los ojos abiertos con dulzura, manifestando una especie de inacción y seguridad.



VII Del éxtasis.

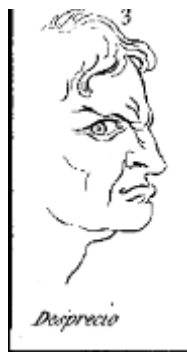
En la recreación de esta pasión se ha de considerar, si la admiración es causada por algún ser supremo; los movimientos de admiración y veneración, en este estado serán diversos de los vistos, porque la cabeza quedará inclinada hacia la parte del corazón, así como las cejas y la pupila. La cabeza inclinada muestra la extenuación del alma y por esta razón las cejas y pupilas se elevan. La boca queda entreabierta teniendo los extremos un poco elevados, lo que indica una especie de éxtasis. Si al contrario, el objeto que causa nuestra admiración, no ofrece cosa que merezca nuestra estimación, esto causa desprecio. La lámina

propuesta por Zeglirscosac, en este caso, se asemeja a la utilizada por Le Brun para representar El rapto, Le Ravissement.



VIII Del desprecio.

En este caso, la parte central de las cejas se presenta arrugada y decaída, hacia la nariz y el exterior de la ceja, bastante elevada; los ojos muy abiertos y la pupila en medio. La nariz se eleva, la boca queda cerrada el labio inferior excediendo al superior. La cabeza inclinada hacia el suelo muestra desprecio hacia un ser u objeto inferior, la cabeza aparecerá levantada mirando con desdén y desagrado cuando el objeto que se desprecia es de mayor entidad.



IX Del horror.

Presenta esta pasión, la parte central de las cejas arrugada, la pupila hacia abajo, la boca abierta, más cerrada por el medio que por los extremos. Por medio de esta acción se formará arrugas en las mejillas, el

color del rostro será pálido y los labios y los ojos un poco cárdenos; esta acción tiene semejanza con el espanto.

Nuevamente, comprobamos la dificultad para el actor en la práctica de esta enseñanza, en el caso del horror se hace más evidente. Si ha de conducir su concentración a la recreación del rostro propuesto y sentir la emoción, pues sintiendo la emoción de horror ante el objeto observado, su cerebro perderá atención en la recreación del rostro y viceversa.



X Del espanto.

Cuando el espanto es excesivo, se produce una gran elevación en la parte central de las cejas, presenta la nariz elevada, los ojos deben aparecer enteramente abiertos, los párpados arriba ocultos bajo la parte central de las cejas, el óvalo blanco del ojo debe ser rodeado de color rojo, la pupila debe presentarse turbada y en la parte más baja del ojo; el párpado hinchado y cárdeno, los músculos de la nariz hinchados, los de las mejillas bastante marcados, la boca muy abierta; los músculos y las venas de la garganta muy tirantes, los cabellos erizados; el color del rostro pálido y cárdeno, como los extremos de la nariz, de los labios, de las orejas y las circunferencias de los ojos.

Si en esta pasión, aparecen los ojos extremadamente abiertos, es porque el alma se sirve de ellos, para señalar la naturaleza del objeto que causa el espanto.

Encontramos nuevas peticiones a los actores que desvían su atención hacia su principal objeto, encarnar la emoción determinada.

Se impone al actor la necesidad de adoptar un determinado color de piel o en sus ojos, algo que mecánicamente se puede conseguir, lo que implica

la pérdida del objetivo principal, recrear la pasión o emoción que se representa.



XI Del amor sencillo.

El actor puede excitar todas las pasiones, tomando un referente exterior que despierte en él sentimientos de estimación o rechazo.

Esta sí que resulta una interesante enseñanza. Condicionar las emociones del actor en escena, a lo que en ella aparece, crear vínculos emocionales con todo lo que le rodea.

Cuando es sencilla esta pasión son sus movimientos muy dulces y simples, por lo que las cejas aparecen un poco elevadas de la parte donde se hallan las pupilas, la cabeza inclinada hacia el objeto que causa el amor, los ojos medianamente abiertos, sus óvalos bastante vivos y brillantes, las pupilas dulcemente inclinadas a la parte donde está el objeto y se manifestarán un poco brillantes y elevadas.

Valoramos como útil a la profesión, la referencia a la necesidad de comunicación entre el personaje y su entorno.

En concreto la lámina usada por Fermín Eduardo Zeglirscosac no se corresponde con la usada por Le Brun, se asemeja más a la que usa para denominar el rapto, La Ravissement, puede comprobarse en (Doménech et al., 2011: 181)



XII Del deseo.

El deseo se puede representar por las cejas oprimidas y aproximadas sobre los ojos, que estarán más abiertos que de ordinario; la pupila situada en medio del ojo y llena de fuego; los orificios nasales, más oprimidos, la boca más abierta que en la acción anterior, sus pómulos marcados, la lengua presentándose sobre el borde de los labios, el color más inflamado que en el amor, manifestado todos estos movimientos la agitación del alma, causada por los movimientos que la disponen a desear un bien.

De nuevo, toma como referente un motivo exterior que provoca la emoción o afecto en el actor. Sin embargo, continúa el autor en la línea que distancia al actor de su emoción, imponiendo un esquema facial que finja el estado pretendido, en este caso, del deseo. Es decir, el método creado, que pretende acercar al actor a la emoción, interpone unas condiciones que lo alejan de ellas.



XIII De la esperanza.

Cuando deseamos un bien y lo podemos obtener, aparece la esperanza; los movimientos de esta pasión son interiores, por ello tiene suspensas todas las partes del cuerpo, entre el temor y la seguridad, de modo que si una parte de las cejas señala el temor; la otra señala la seguridad y así, todas las partes del cuerpo y del rostro, participan del movimiento mezclado de estas dos pasiones.



Plantea una solución para mostrar dos afectos que pueden atacar simultáneamente al actor, la solución dista de ser eficaz, pues indica que una parte de un mismo miembro corporal represente una emoción, y el resto del miembro del cuerpo de actor, muestre la otra, así hasta fragmentar en su ejemplo una ceja de la que media signifique una pasión y la otra media otra diferente. Ya Francisco Mariano Nipho había indicado que el actor ha de vivir una pasión, dejar que se difumine y comenzar a sentir la segunda cuando ha terminado la primera, Zeglirscosac propone la recreación global de las emociones, simultaneas con una misma parte del rostro y del cuerpo. Absolutamente irrealizable.

XIV Del temor.

Si no ha quedado esperanza de obtener lo que se desea, en lugar de la esperanza nos ocupa el temor o la desesperación; el movimiento del temor se expresa con la parte superior de las cejas un poco elevadas, hacia la parte de la nariz, la pupila brillante y con un movimiento

inquieto, situado en medio del ojo, la boca abierta y más abierta por el medio, teniendo el labio de abajo más retirado que el de arriba.



XV De los celos.

Muestra esta emoción la frente arrugada, la parte superior de las cejas caída y arrugada; los ojos que centellean, la pupila queda oculta bajo la parte central de las cejas e inclinada hacia el objeto que causa la pasión, la pupila debe parecer enfurecida, fuera de control, lo mismo que el ojo y los párpados; los orificios nasales abiertos, lo que hace que aparezcan arrugas en las mejillas, la boca podrá estar cerrada y mostrar que los dientes están unidos, el labio superior excediendo al inferior y las mandíbulas marcadas.



Si bien, Antonio Rezano indicaba que el afecto celoso requería de otros muchos por los variados pensamientos que le invaden y

comportamientos que adopta un personaje que siente celos; Fermín Eduardo Zeglirscosac determina que el actor invadido por los celos ha de recrear la ilustración propuesta por Le Brun para representar el odio, puede consultarse en (Doménech et al., 2011: 190) De la misma forma, afirma que el odio se debe recrear en el rostro del actor.

XVI Del odio.

El odio se engendra de los celos, tienen mucha relación entre sí y sus movimientos exteriores, son casi semejantes.



XVII De la tristeza.

La tristeza aporta elementos desagradables al alma, y esta los hace llegar al cerebro y al corazón. En el rostro se aprecian los extremos de las cejas más elevados hacia el medio de la frente, turbadas las pupilas, el blanco de los ojos amarillos, los párpados caídos y un poco hinchados, el borde de los ojos cárdenos, la boca entreabierta, la cabeza inclinada sobre uno de los hombros, todo el color del rostro aplomado y los labios pálidos. Tanto en este caso, como en el posterior dedicado al abatimiento, la descripción de la recreación de las pasiones consiste en la descripción de las láminas publicadas por Le Brun, esta las llama tristeza a ambas. No se dan herramientas para conseguir cambiar el tono de la piel ni de los ojos, solo los describe sin dar alguna indicación más.



XVIII Del abatimiento.

Esta pasión tiene su origen en la tristeza que señala cierto grado de desfallecimiento y debilidad, que se apodera de todos nuestros músculos se expresa con un semblante lánguido y relajado; la boca queda medio abierta como en un desmayo, las cejas en un estado natural pero algo arqueadas, el ojo medio abierto, el párpado caído y dejando ver la mitad de la pupila.



XIX Del dolor corporal.

Si la causa de la tristeza es el dolor corporal y este dolor es agudo, aparecerán agudos todos los movimientos del rostro. Las cejas se elevarán más que en la pasión anterior y serán más unidas una a la otra; la pupila se ocultará bajo la parte central de las cejas, los orificios nasales, se elevarán también, hacia esa parte y señalarán una arruga en las mejillas, la boca aparece más abierta que en la acción anterior,

formando una figura cuadrada. En todas las partes del rostro, se apreciará la agitación correspondiente, a la cantidad de dolor sentido



XX De la alegría.

Se presenta la frente serena, las cejas sin movimientos, los ojos medianamente abiertos y risueños, la pupila viva y brillante, los orificios nasales un tanto abiertos, los ángulos de la boca un poco elevados, el rostro vivo, las mejillas y los labios rojos.



XXI De la risa.

Se expresará este movimiento, elevando las cejas hacia el medio de los ojos y bajándolas del lado de la nariz, los ojos quedan casi cerrados; la boca entreabierta dejando ver los dientes, los ángulos, o pómulos, inclinados en su parte superior, lo que formará una arruga en las mejillas, estas se muestran hinchadas; el semblante o rostro se volverá rojo, los orificios nasales abiertos y los ojos humedecidos vertiendo algunas lágrimas, estas no alteran nada el movimiento del semblante. No

se corresponde esta lámina usada por Zeglirscosac con la propuesta por Le Brun (Doménech et al., 2011: 196)



XXII Del llanto.

Esta emoción muestra las cejas caídas sobre el medio de la frente, los ojos casi cerrados y muy humedecidos, los orificios nasales hinchados; se aprecian todos los músculos y venas de la frente, la boca queda medio abierta, sus extremos caídos formando arrugas en las mejillas, el labio inferior, se muestra oprimiendo al de arriba, todo el semblante o rostro, está arrugado y fruncido, el color muy rojo, principalmente en la parte central de las cejas, de los ojos, de la nariz y de las mejillas.



XXIII De la cólera.

Esta violenta pasión muestra los ojos rojos, la pupila confusa, la frente muy arrugada, los orificios nasales ensanchados, oprimidos los labios uno contra otro, el labio superior queda oculto bajo la opresión del inferior; los lados laterales de la boca aparecen un poco abiertos, formando una risa cruel.



XXIV De la extrema desesperación.

Puede mostrarse con esta pasión con la frente arrugada, las cejas caídas sobre los ojos muy oprimidas por la parte cercana a la nariz. Los ojos se muestran ensangrentados, la pupila confundida y con movimientos confusos, oculta bajo la parte central de las cejas. Los párpados hinchados y enrojecidos, los orificios nasales abiertos y elevados, los músculos y tendones, se aprecian muy hinchados, así, como todas las venas y nervios de la frente y de las sienes; los pómulos muy marcados, con fuerte opresión en la mandíbula, la boca estará abierta y el rostro aparecerá enrojecido.



XXV De la rabia.

Es este afecto es muy similar a la desesperación, aunque con rasgos más violentos, el rostro aparece negro y cubierto de un sudor frio, los cabellos aparecen erizados, los ojos muestran la mirada perdida, y todas las partes del rostro estarán bastante marcadas e inflamadas.



Reiteramos nuestra opinión, el modelo de representación actoral que crea Zeglirscosac, propone una muestra gráfica de cómo ha de mostrarse el actor invadido por las emociones que dictamina el texto, especifica la forma en que ha de ordenarse todo su rostro, en cada uno de los gestos que provocan cada emoción. No obstante, no considera la necesidad de graduar la emoción, como ya hicieron, Francesco Riccoboni y Antonio Rezano. No da información referida a cómo encarnar estas expresiones en el rostro; La propuesta debe consistir en memorizar la correspondiente gestualidad a cada una o de las pasiones y considerar los movimientos internos del cuerpo afectado por las emociones que explica en el artículo anterior. Además, incidimos, en que continúa vigente y sin resolver la incoherencia de que, propone un modelo basado en la imitación de la naturaleza, sin dar paso al sentimiento del actor, pese a que Fermín Eduardo Zeglirscosac afirma que el actor ha de sentir lo que representa.

De otra parte, propone al actor sentir las emociones que recibe el personaje de su entorno, lo hemos indicado en el apartado XI Del amor sencillo. Recibir información de su entorno, no le está permitido al actor que ha de concentrarse en recrear la gestualidad determinada. Todo actor lo haya sido en la época que lo haya sido, sólo ha podido pensar en una sola cosa y no en varias a la vez, sino sucesivamente, una cosa tras otra.

Pese a no concretarse una información completa para el desarrollo de ejercicio cómico, si presenta este autor un minucioso informe de las posibilidades gestuales del actor. Presenta un modelo a seguir, aunque no indica el camino para llegar a él. Continúa Fermín Eduardo

Zeglirscosac avanzando en la senda que llevará a las mejoras en materia de representación actoral, plantea novedades, pues, crea para el actor un método de recreación de pasiones, aunque solo recopila información ya publicada, puesto que están desveladas sus fuentes de documentación, no obstante, propone unas premisas para la realización del trabajo actoral que posteriormente, conseguirán unir otros estudiosos del tema, con la creación de puentes o nexos, entre las indicaciones de Zeglirscosac y las propuestas de los otros teóricos.

Pasamos al estudio de la acción teatral, en el que especifica, igualmente, la involucración de todo el cuerpo del actor en la expresión de las pasiones.

1.7.5- ARTÍCULO III DE LA ACCIÓN TEATRAL.

I De las partes que concurren a la acción y expresión de las pasiones.

“Ficta voluptatis causa sint próxima veris. Que las ficciones, para causar placer, sean cercanas a la verdad” (Doménechet al., 2011: 99)

J.J. Engel, es otra inspiración para Zeglirscosac con sus 44 Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral. Explican Fernando Doménech, Guadalupe Soria y David Conte que Engel comparte la opinión de Diderot, el actor debe fingir; la sensibilidad como recurso no es válida para el actor;

En su obra *Idee zu einer Mimik* (1785- 1786) busca la creación de un código gestual, expresivo para el actor, que basado en la observación esté sujeto a las exigencias del decoro y moderación estética. Su sistema busca factores comunes, que comparten determinadas manifestaciones afectivas, para poder crear categorías y clasificar los distintos gestos. Engel estudia la intervención de la mente en la creación de gestos. Esta información es tomada por Fermín Eduardo Zeglirscosac para la realización de su ensayo.

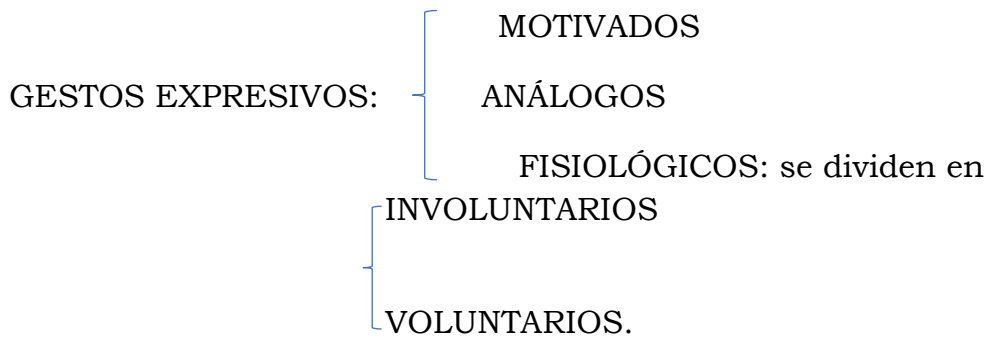
Engel primero analiza la expresión del alma en reposo, esto permite estudiar la postura, el modo de andar propio del carácter o personaje concreto que hay que representar, para luego comprobar cómo modifica su expresión cuando se van sucediendo los diferentes estados de ánimo.

Estudia las clases de modificaciones corporales que el actor imita de la naturaleza y los divide en:

- Gestos pictóricos, están basados en un comportamiento mecánico.
- Gestos expresivos, los que producen modificaciones corporales y los divide en:
 - Expresivos motivados, muestran acciones voluntarias que muestran los sentimientos y emociones.
 - Gestos expresivos análogos, muestran como el pensamiento afecta al movimiento. Por ejemplo, caminar rápido o lento según el pensamiento.
 - Gestos expresivos fisiológicos, que se dividen en involuntarios como el llorar, y los voluntarios que es la imitación de los anteriores. Su reproducción no es posible para todos los actores ya que no siempre se puede controlar, por ello señala las propuestas de Quintiliano para conseguirlo, la capacidad imaginativa del actor.
- Gestos expresivos indicativos, los considera un tipo de gestos expresivos que producen modificaciones corporales.

Los clasifica de la siguiente manera:

GESTOS PICTÓRICOS



GESTOS INDICATIVOS

Según el estudio de Fernando Doménech, Guadalupe Soria y David Conte el discurso estaba extendido por España al final del siglo XVIII. Lo demuestran los escritos publicados en *El espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa de 1789* y *Cualidades que deben tener los actores del teatro procedente del Diario de Treveux 1789*.

Se analizan los tres requisitos básicos que debe dominar el actor. El sentimiento, el fuego y la verdad en todos los recursos usados en su representación.

- La primera cualidad es el sentimiento, entendiendo por sentimiento *“la facilidad de mostrar en su alma las diferentes pasiones de que es susceptible el hombre”*. (Doménech, et al., 2011: 44)
- La segunda cualidad es el fuego, concepto distinto al de vehemencia que supone una pérdida de dominio del proceso y del resultado del trabajo actoral; *“el que acostumbre a gritar continuamente se agita y pierde la respiración para hacer impresión en los espectadores”* (Doménechet al., 2011: 44) El fuego, al contrario, da siempre un aire de verdad a la acción y por lo mismo siempre es necesario. Encontramos la misma afirmación en Joseph De Resma, en el tratado traducido de Francesco Riccoboni de 1750.

- La tercera cualidad es la verdad; en este punto difiere de la visión de Riccoboni, Zeglirscosac apunta la necesidad de no figurar pasiones en el rostro, sino pintarlas:

“El actor ha de expresar de un modo verdadero los caracteres cuya verdad de expresión depende de la verdad, de la acción y del modo de recitar. La acción consiste en el juego de las facciones del rostro, en la aptitud y el gusto, en todas estas cosas ha de reinar la verdad; las pasiones se han de pintar en el rostro y no basta figurarlas: la cólera no necesita de convulsiones, ni la tristeza debe degenerar en una vergonzosa aflicción. Los gestos han de variar según condición de las personas”. (Doménech et al., 2011: 44)

Una persona con el cuerpo puede expresar situaciones y comunicar afectos como puede también contar la situación en que se encuentra su alma. El rostro es la parte más expresiva del cuerpo, la que ofrece más información, lo hace mediante los ojos, las cejas, la frente, la boca y la nariz; desvelan información diferenciada en grados de sentimiento. Señala a los ojos como la parte que presta más información del alma, por ser la más móvil. No obstante, el resto del cuerpo colabora en dicha información, pasamos a ver actitudes propias para cada pasión y correspondientes a cada componente corporal.

II De la admiración.



1. Admiración.	Romanos
----------------	---------

Comienza poniendo un ejemplo por el que el actor, pueda sentir admiración, se manifiesta en el rostro, con la apertura de ojos y boca, a la vez que realiza una elevación de cejas.

En el cuerpo se aprecia una elevación de los brazos y se presenta una posición de manos abiertas, además de una expansión en el pecho.

Expone, igualmente, otras acciones propias de admiración sublime, en ese caso, suele aparecer el espanto en el cuerpo. Las expresiones son las mismas, pero en un grado superior. Considera, que un ademán o gesto característico de la admiración, es un leve giro de cabeza de derecha a izquierda, sin llegar a ser una negación.

Sentencia rigurosamente los gestos y acciones que el actor embargado por la emoción ha de sentir. Representa la figura que ha de resultar, olvidando las variaciones que puedan surgir en el proceso en que el actor, siente la emoción. Así pues, adoptando los gestos y ademanes que determina Fermín Eduardo Zeglirscosac el actor debe mostrarse flexible para mostrar en su alma las pasiones indicadas por el texto. Impregnar de fuego, la representación y de verdad, tanto su acción, como su gesto.

III De la compasión.



2. *Compasión.*

La acción de la compasión, al igual que el gesto que le corresponde, requiere de una acción tranquila, que presenta los miembros del cuerpo en laxitud.

IV De la estimación.



La acción correspondiente a la estimación coincide con la veneración, presenta igualmente una actitud de respeto y sumisión. En la acción de estimación aparecen actitudes de dulzura y alegría; el cuerpo muestra los brazos caídos, unidos al cuerpo, este algo encorvado, los hombros algo levantados, las manos abiertas tocándose una con otra las palmas, las rodillas algo dobladas y la cabeza también un poco caída hacia adelante. Si requieren desplazamiento es con paso moderado y los brazos extendidos al objeto o ser estimado. Si se toca a la persona estimada se acercan sus manos al pecho de la misma persona que realiza la acción. Las piernas quedan juntas y las rodillas algo dobladas. Indicaciones que han de impregnarse de verdad y fuego para ser visibles en el actor.

V De la veneración.

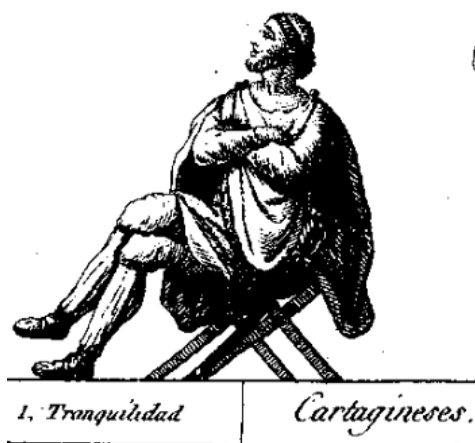


Ante un elemento que inspira veneración, el rostro y el cuerpo evidencian una relajación, a la vez que muestran un gran respeto, los brazos y manos cerca del rostro y con dedos entrelazados, las rodillas en la tierra.

Añade seguidamente condicionantes que podrían variar la pintura del actor, si aparecen otras emociones.

En emociones tan imprevisibles como las que indica, el actor no podría mostrar veneración real sujeto a estas rígidas normas.

VI De la tranquilidad.



Esta emoción tiene su expresión propia, una persona en este estado se muestra inmóvil, al igual que se muestra el rostro, impregnado con este gesto, como ya se indicó. Describe la posición

corporal correcta de una persona sin acción, con manos ociosas sobre los muslos, con brazos entrelazados o a la espalda. Un movimiento ligero de dedos sin objetivo alguno, indica la falta de ocupación del alma. No obstante, el resto del cuerpo se acerca a un estado de adormecimiento.

VII Del éxtasis.



Muestra esta pasión un elevado grado de emociones agradables o desagradables. Se aprecia el éxtasis como un desfallecimiento que impregna todo el cuerpo, los ojos pueden aparecer cerrados y humedecidos, todo acompañado de una sonrisa misteriosa. El rostro muestra rasgos de alegría, con los ojos muy brillantes. En el cuerpo muestra brazos extendidos y el propio cuerpo parece sin peso.

VIII Del orgullo y desprecio.



El objetivo del desprecio es humillar dando una idea elevada de nosotros mismos. La acción con el cuerpo, lo muestra recto a la vez que un poco inclinado para atrás, con pecho y cabeza levantada, los brazos caídos, y las piernas divididas una que sujeta al cuerpo y la otra que no supone sujeción al cuerpo; esta aparece adelantada.

Señales del desprecio son torcer el cuello, presentarse de costado, echar una mirada rápida con aire fiero y despreciativo; a veces se da respuesta al desagrado de lo que se desprecia arrugando la nariz y elevando el labio superior, así como dejando una inclinación de la cabeza hacia el costado y la realizando una elevación de los hombros. Una expresión reveladora del desprecio es escuchar con desinterés al interlocutor y tratarlo con indiferencia en sus acciones y pasiones, mostrando desinterés y distracción, así tendremos a un actor que continua con su ocupación, colocarse la ropa, fumar, mirar el periódico mientras que su interlocutor se maltrata a sí mismo, ante el desprecio que recibe.

Se muestra desprecio al pasar la parte exterior de la mano bajo la barba con la cabeza vuelta hacia atrás, sobre el hombro con una risa irónica. Deben considerarse los gestos y actitudes de cada país para incorporarlos a la acción de los personajes.

IX Del horror espanto y terror.



Alega en este punto que la imitación de estos rasgos fisiológicos de horror, espanto y terror son muy fáciles de imitar.

Muestran estas pasiones en el rostro, los ojos muy abiertos y boca también abierta. Enumera diferentes motivaciones para hacerlo, información que dice no necesita poseer el actor, no la considera fundamental para realizar la acción, incide en mostrar el gesto indicado sin más.

El cuerpo posiciona las manos delante y huye del peligro; si mirase para atrás en su huida, mostraría espanto. La acción en el personaje aterrado, se cubre la cabeza con la mano, la otra mano queda extendida y el cuerpo adopta posición encorvada.

En un primer momento el espanto es una mezcla de susto, temor y cólera, el temor nos hace retroceder, mostrando en el rostro la boca muy abierta y los ojos igualmente muy abiertos e incluso mostrando los gestos confusos por la situación vivida. El cuerpo puede mostrar un rasgo de inmovilidad y de buscar una salida, con los que los brazos pueden subir o extenderse. Los desplazamientos serán libres, sin fatiga y

pausados, Al aparecer una dificultad, el juego de manos se detiene enteramente, así como en el rostro; en este, caso los ojos miran de otra forma.

X Del amor.



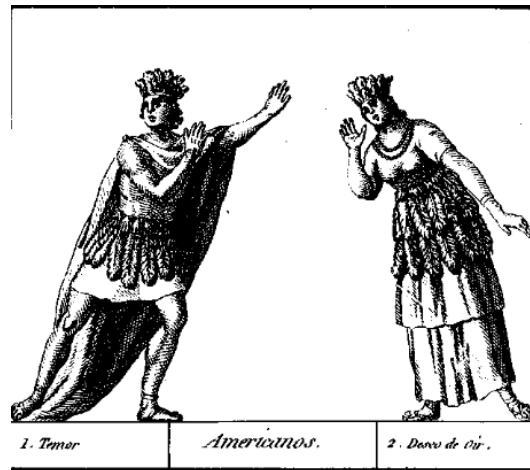
Todo el cuerpo está impregnado de languidez y desfallecimiento al sentir esta pasión. Distingue entre varios tipos de amor, uno, entre dos esposos que han estado separados, situación que explica describiendo la siguiente lámina. El segundo tipo de amor es entre un hijo y un padre, recrea un acto de conciliación. Estas acciones surgidas del corazón son fáciles de recrear.

Sin embargo, aunque todas las pasiones producen acciones en el cuerpo, el amor, la alegría y la esperanza son más complejas de mostrar dado que no producen grandes movimientos del cuerpo.

Se hace patente en este caso, la necesidad de investigación en el hecho de mostrar las emociones. Toma Fermín Eduardo Zeglirscosac, una acción que puede manifestar la pasión que describe, el amor, en este caso, aunque no resuelve como desarrollar toda la escena, en que los actores deben mostrar la pasión del amor; ilustra la explicación con figuras que se abrazan, aunque no pueden pasar toda la escena en esa postura. No profundiza más al respecto, solo las cataloga como más difíciles de realizar, pues no muestran grandes gestos en el cuerpo.

Aunque es evidente que ninguna situación en la que se deba mostrar amor, requiere de los personajes que permanezcan abrazados, sin más.

XI Del temor y de los deseos.



El deseo muestra en la persona incomodidad, privación y ansiedad, sin poder descubrir la causa que lo provoca, se inclina a uno y otro lado, se frota las manos o las extiende sin determinado objeto. Expone diferentes casos de personajes que sufren aflicción, describe comportamientos nerviosos, confusos y sin objetivo, incide en el hecho de golpear la frente con la mano en un acto de querer olvidar el motivo de su aflicción. A continuación, expone extensamente la actitud corporal de diferentes actos en los que participa el deseo, en todos, el cuerpo está enfocado al objeto deseado, aunque puede separarse de él, en alguna ocasión.

XII De los celos, odio y desconfianza.



De estas pasiones se desprenden otras como la envidia, la aversión, la sospecha, la desconfianza, la malevolencia o el desprecio; muestran todas en el rostro un aspecto triste y sombrío.

Estas pasiones, los celos, el odio y la desconfianza presentan gradaciones que detalla; son las siguientes:” *la cólera, la ira, las lágrimas, la risa desdeñosa y burlona, las miradas curiosas de sospecha, los suspiros amargos, el abatimiento del dolor, las violencias, el furor y la muerte*” (Zegliracosac,1800: 88) y (Doménech, 2011: 119) esta es la gradación de los sentimientos que se suceden en el alma, de la persona que está poseída de esta pasión. Pese a esta especificación afirma que emocionalmente, nada es estable. Deja la puerta de la emoción abierta, dado que asegura que en las que llama pasiones mixtas se activan emociones muy similares para uno y otro afecto. La exposición del artículo II referido al gesto, se podrá utilizar como mejor convenga al actor, pone un ejemplo clarificador, los celos no solo necesitan del odio. Apreciamos la necesidad de la consideración, de que el gesto ha de graduar igualmente la emoción o pasión sentida, solo aparece esta breve referencia referida a la acción corporal.

Incluye información relativa a la desconfianza, como afecto que ayuda a las anteriores, el odio y los celos. Describe su acción indicando que el desconfiado mira atrás con risa irónica, con el dedo índice en la mejilla indicando con el ojo que se observe, mientras con el otro brazo caído se señala al que se desprecia.

XIII De la tristeza, abatimiento, sufrimiento y dolor corporal.



Se muestra esta emoción en el cuerpo sin tensión de los músculos, el decaimiento que presenta el personaje, derrotado por este afecto, por la resignación, provoca realizar acciones imprecisas. Aunque en ocasiones aparezca junto a otros afectos, pues la tristeza puede ser el último que aparezca en el actor. El actor embargado de tristeza presenta el cuerpo sin fuerza, sus articulaciones se muestran laxas, el rostro, pálido y los ojos se dirigen al objeto añorado o al suelo. Con esta cita explica la emoción de manera eficaz.

“Ad humum maeror gravis deducir” (Zeglirscosac, 1800:93) y (Doménech et al., 2011:121). (Al suelo nos lleva una grave aflicción).

Todos los miembros del cuerpo se desenvuelven de forma torpe. Las piernas en los desplazamientos presentan movimientos lentos e inexactos. Emocionalmente el personaje, muestra desinterés por activar

sentimientos afables, no hay intención en agradar. Diferencia después entre personajes que sintiendo tristeza han de sumar emociones angustiosas, en los que las cejas se eleven en su parte central, la frente se arruga, el rostro muestra tensión, los ojos enajenación. El pecho se agita y el paso de aire es torpe, los brazos y los pies se entorpecen.

Si el actor ha de llorar ha de apreciarse una emoción visible de todo el cuerpo. El rostro ante semejantes movimientos ha de extraer las lágrimas de sus glándulas.

Cuando el sufrimiento, aparece, el actor muestra todo tipo de movimientos indeterminados, sus desplazamientos son desiguales, atormentados e inquietos.

XIV De la alegría y de la risa.



Con el afecto de la alegría, el rostro ha de ser placentero en todas sus partes y el cuerpo, cuenta con disposición y armonía, los movimientos son realizados con gracia, con facilidad y flexibilidad, el alma se ocupa solo de ideas, bellas y graciosas; expone, seguidamente, ejemplos diferentes de personajes que sienten alegría, en los que distingue los distintos grados de alegría, a continuación, muestra acciones propias que el actor, puede realizar cuando está inmerso en este estado de alegría, cantar, bailar, acariciar, abrazar, llorar de alegría, reír,

etc. Indica al actor que debe estudiar su rostro y potenciar su expresividad.

XV De la cólera y venganza.



La cólera desea vencer y destruir, muestra en el rostro los ojos rojos y desorbitados y los dientes rechinan dando muestra de inquietud. Las venas de las sienes y la garganta se hinchan, su furia lo puede llevar a expulsar espuma por la boca; el cuerpo puede mostrar su agitación dando patadas en el suelo, a veces cae la tensión y los brazos caen a ambos lados del cuerpo. No obstante, indica Fermín Eduardo Zeglirscosac, que en estos casos, el actor no ha de ser fiel a la verdad, por guardar el decoro requerido en un escenario.

El concepto de educación, decoro y buen gusto reinará en los ensayos finiseculares del siglo XVIII, como seguirá estando impreso en el teatro del siglo XIX, marca este su carácter pedagógico su intencionalidad. El deseo de mostrar decoro, buen gusto y moderación en las representaciones teatrales, lógico en una sociedad tan católica como la española

XVI De la desesperación y la rabia.



Para representar estas emociones deben considerarse, que ellas producen una explosión de furor en su más alto grado. Todo el cuerpo debe mostrarlo, en el caso de la rabia se desea destruir todo, elementos ajenos o propios. Los movimientos del cuerpo y gestos del rostro muestran explosiones de cólera, no requieren más precisión. El lenguaje también es afectado, las palabras se emiten entrecortadas, la voz, desentona, a veces con un tono lánguido, a veces con un tono ronco, la respiración es fuerte e irregular. Corporalmente ha de apreciarse un paso vacilante acompañado de miradas espantosas, que se mezclan con miradas tristes. Todo ello considerando que se trata de las pasiones más violentas del alma.

XVII De la exclamación.



Es un elemento la exclamación que aparece en todas las emociones, en su grado más alto. Para una correcta utilización propone al actor colocar su cuerpo recto, un pie adelantado al otro, mirar hacia el cielo con el rostro, fijar los ojos en él y con la mano tocar las mejillas.

Finalizadas todas las descripciones corporales que produce las emociones expuestas, encontramos en este artículo III, las mismas características que en el segundo, dedicado al gesto. Fermín Eduardo Zeglirscosac define la acción postural para cada emoción, fijando esa fotografía como finalidad, sin mencionar cómo puede llegar a ella el actor o como ha de utilizarla junto al texto de la obra.

Encontramos mayor problema para el actor, que debe recrear una emoción con el gesto del rostro y quizá otra con el resto del cuerpo, proponemos un ejemplo; un actor ha de simular con el cuerpo el hecho de sentir celos, aunque su texto indica que siente esperanza, el gesto para el rostro, indicado en este caso, difiere con la actitud corporal que corresponde al gesto de los celos. Pues indica que el actor ha de mostrar pasiones simultáneamente, no hace las indicaciones que otros advertían, al respecto de sentir paulatinamente las emociones, es decir, dejando difuminar la primera para sentir la segunda. Esto complica el uso práctico de este ensayo, pues no olvidemos que Zeglirscosac considera que el actor ha de sentir lo que interpreta. Pese a su complicación práctica será la base sobre la que se asienten, algunos de los tratados de declamación decimonónicos.

Sí destacamos una válida aportación que proporciona en este tercer capítulo que no hace en el segundo, es la determinación de que se precisa de una gradación de la emoción, la propone en el apartado XII que dedica a los celos, el odio y la desconfianza.

XVIII Conclusión de este ensayo.

Pasamos a numerar sus conclusiones que entendemos como enseñanzas; Concluye Fermín Eduardo Zeglirscosac lo siguiente:

- El actor ha de estudiar su papel, teniendo presente, las relaciones, que el personaje tiene con el resto de los personajes de la obra.
- El actor ha de estudiar, cómo crear correctamente a su personaje, para evitar que su representación sea falsa o alejada de la idea del autor.
- Da indicaciones para la figura del director de escena, al que cree responsable de que perdure la homogeneidad en la representación.
- El director debe ayudar al actor a crear al personaje, sin olvidar los más mínimos detalles.
- Desea acabar con la figura del actor que busca exclusivamente el aplauso de no importa qué público, acabando con sus lucimientos inoportunos e incorrectos.
- Inciden en la idea de que el actor debe estudiar toda la obra con el fin de graduar correctamente las emociones en su justa medida y hacer la obra y a los personajes totalmente comprensibles.

1.8- CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO I.

Comenzamos este recorrido por los más destacados tratados y ensayos de declamación del siglo XVIII. No todos aportan innovaciones para el oficio del actor, aunque los hemos mencionado por considerarlos integrantes de una oleada de estudios que van a generar un estilo teatral, compuesto por diferentes convenciones establecidas, estas suponen un acuerdo entre actor y público. Las características de este estilo son la fusión de diferentes concepciones teatrales. Este acuerdo entre actor y público, tardará en llegar a las tablas y se consolidará en la práctica escénica de principios del siglo XIX.

Se fusionan en este estilo teatral dieciochesco, convenciones procedentes de la tradición teatral autóctona de la España barroca, la idea teatral llegada de Francia, que aportaba las diferentes concepciones existentes, para representar la tragedia, y referidas al tipo adecuado de declamación en ella. Así como, las primeras consideraciones españolas, fruto de la ideología ilustrada, creadas para mejorar la practica escénica española.

Este estilo, que se va generando durante la Ilustración, y gracias a ella, es la antesala del actual teatro español del siglo XXI; nos parece interesante observar la génesis del mismo, su desarrollo, evolución y transformación a lo largo de los últimos años del siglo XVIII y el siglo XIX. Comenzamos a concluir elementos constitutivos y convenciones establecidas en el trabajo del actor a final del siglo XVIII, esto nos desvela su concepto de declamación y su respuesta a las exigencias propuestas por el autor dramático.

Por tanto, en este momento todos los estudios realizados, que analizamos, pretenden mejorar la calidad interpretativa del actor, con el fin de convertir el teatro en una herramienta didáctica, donde la sociedad encuentre una escuela de conducta y comportamiento; estas mejoras actorales tardarán en llegar a la práctica escénica, serán conseguidas en

parte, a lo largo del siglo XIX. Aún así, pretendemos conocer en profundidad estos avances.

Iniciamos nuestro camino en el París de 1751, momento en que Ignacio de Luzán publica sus *Memorias literarias de París*. Da cuenta de la realidad escénica parisina del momento, así como, de la existencia de un tratado que enseña el oficio actoral, con un concepto diferente a cómo se entiende en España; por primera vez, se acerca *El Arte del Teatro* de Francesco Riccoboni a España. Este manual revolucionario para la profesión aporta nueva información referida a la gestualidad, dicción, expresión del actor y la declamación. Impone dos conceptos de gran importancia, el arte y la técnica. Imprescindibles para el ejercicio cómico. En él se aprecia que la voz y el gesto indicado a los actores en su representación es exagerada, la voz, la acción y la gestualidad han de imitar a la naturaleza en opinión del autor, aunque no se ajustan estas indicaciones a las reacciones de la sociedad; el apartado que detalla la correcta acción corporal, resulta opuesta a la naturalidad apreciada a la naturaleza. En este momento el concepto de representación teatral toma un carácter pedagógico, y pretende mostrar a la sociedad el correcto comportamiento social, deben los actores hacer uso de la principal forma de expresión, voz y cuerpo, cuidan y estudian sus gestos, los alejan de la cotidianidad, los estilizan, con lo que resulta paradójico que deseen imitar la naturaleza, cuando la naturaleza, aun no responde a los preceptos indicados por los ilustrados. Muestran por tanto, un ideal de conducta, intentando mejorar la educación y civismo de la sociedad, aprovechando las representaciones teatrales. Esto requiere la urgente formación del actor.

Seguimos nuestra andadura con el primer crítico teatral español, Francisco Mariano Nipho, el que indica con sus críticas, que la naturaleza debe aparecer en escena, y que el actor ha de sentir verdaderamente las pasiones que afectan a su personaje. Lo que sí permite llevar el común funcionamiento de la naturaleza a escena. Opinión contraria a las

proposiciones de los preceptistas neoclásicos, que pretenden mostrar en la escena un comportamiento humano, ideal, artístico y refinado.

Nos detenemos en la información que Francisco Mariano Nipho vierte en sus numerosas publicaciones. Para 1763 en el *Diario Extranjero* deja clara información relativa a la situación teatral en España en sus críticas teatrales, así como, introduce sus ideas de reforma; una de gran peso es la necesidad de formar a los actores y cambiar los tipos de ensayo teatral instalado, dada su ineficacia. Publica la traducción de *De la reformation du théâtre* de Louis Riccoboni, del que coincidiendo con la traducción de Aaron Hill, sostiene la necesidad de que el actor debe sentir los afectos que interpreta. En esta línea publica en 1767 *Las pasiones del teatro*, donde señala, las pasiones humanas existentes, la mejor forma de representarlas para ser recibidas por el público, así como, las herramientas personales que ha de usar el actor para ese fin, destacando su corazón plástico y su docilidad emocional.

En 1768 encontramos las publicaciones de Antonio Rezano Imperial, que desea igualmente mejorar la escena española, y para ello, da indicaciones a los actores, aunque desde el punto de vista de un director, figura que aún no existe, aunque él adopta.

Presta atención, especialmente, a conceptos pertenecientes al plano estético de la representación, en cuanto a la ordenación de la escena, su distribución, el tipo de salidas de personajes para su posterior colocación en el escenario; la figura o pose correcta para el actor, etc. Su concepción teatral es la de una representación global, de diferentes individuos, que han de conocer sus trabajos mutuamente, unos de otros durante la representación.

Sí lo consideramos un avance, para la puesta en escena española, por su novedad. En cuanto a la dirección de actores, da indicaciones, que consideran al actor perteneciente a un grupo, a un conjunto de personas que trabajan conjuntamente en un proyecto común, es decir, tiene presente la relación de todos los personajes en el momento de la

representación, lo que consideramos otra novedad aportada por Antonio Rezano. En cuanto al desarrollo del personaje por parte del actor, ofrece una información que ya Nipho había superado, en su estudio de las pasiones, Antonio Rezano destaca la falta de coherencia entre lo que el actor dice y hace, es decir, acepta como habitual que el actor no ajuste en la representación gesto y texto, a lo que da una justificación sostenida en la necesidad de dotar de belleza la escena; afirma que el teatro requiere del verso en el texto, y de la artificiosidad estética en el gesto. Esta es la convención teatral que plantea.

Estudiamos, a continuación, en el tratado publicado por Joseph De Resma en 1783, traducción de *El Arte del Teatro* de Francesco Riccoboni de 1750, al que sí consideramos un auténtico tratado de declamación, por ofrecer detallada información, exclusivamente relativa al actor y al mejor uso de sus instrumentos personales en la representación.

Considera voz y cuerpo como las partes necesarias para el desarrollo de la labor actoral, constituyen la parte mecánica del oficio. A ellas suma la declamación, de la que da un detallado estudio con el que ejercer una correcta ejecución; afirma que la declamación no puede mostrarse uniforme, dado que los pensamientos del actor determinan el cambio de tono en su texto; el personaje cambia constantemente de ideas. Por tanto, afirma que es el sentimiento a quien verdaderamente debe seguir el actor. Para realizar todo esto el actor necesita inteligencia y dominio de la expresión, ya que solo debe imitar las conductas y afectos del alma del personaje. Tras detallar información referente a los sentimientos y explicar los de mayor protagonismo en la obra, se detiene en el género cómico, la comedia, sobre la que aporta interesantes reflexiones; continúa posteriormente en los caracteres, incidiendo en la idea de que solo el talento permite imitarlos bien, debe adquirir el actor un gran dominio de la postura del personaje, del aire, de la voz y la fisonomía. Una vez expuesto este punto desarrolla información relativa a cada carácter o personaje, tales como, los diferentes tipos de cómicos, dejando información válida a lo que llama “la graciosidad”, es decir, al

concepto de gracioso y su verdadera función en la obra. A continuación, incide en la correcta ejecución de una representación, carente de texto y con él; el dominio de ambos tipos de representación, son vitales para el actor. Se aprecia en la descripción del adecuado modo de representar, rasgos de la fisiognómica, pseudociencia que basa la representación actoral, en pintar en el rostro las emociones del personaje, forzar y mover con rapidez frente, cejas y la mandíbula solo, en ocasiones. Afirma Francesco Riccoboni en 1750 que sin duda, es la forma adecuada de representar cualquier emoción o sentimiento del personaje, así lo traduce Joseph De Resma en 1783. Mostrar las emociones, pintarlas en el rostro, esa es la representación pretendida por Riccoboni y los preceptistas, el actor no debe identificarse con la realidad del personaje.

Este tipo de representación debe estar envuelto por dos factores, son los que condicionan la representación teatral, entendida como representación de la obra global, en todo su conjunto. Estos dos factores han de ser encarnados por el personaje, son el fuego y el tiempo, los actores han de saber conjugar durante la representación, momentos de pasión y respetar en todo momento el tempo de la obra, sin vehemencia y sin acelerar la representación cuando no exista motivo. Reflexiona, por último, sobre los diferentes tipos de actores que son necesarios para la representación; determina que son necesarios tantos actores, como personajes. Todos y cada uno deben dar toda la información de su personaje al público.

También reflexiona sobre los diferentes lugares en los que puede realizarse un acto público, y qué conducta es más adecuada en cada caso. En la sala, en la Academia, el tribunal, el púlpito y el teatro.

Tardaremos bastante tiempo en encontrar un tratado, que supere a este en exactitud de conceptos definidos, así como en la utilidad de sus enseñanzas. Lo que consideramos más útil para la profesión es el punto de vista desde el que Francesco Riccoboni lo escribe, desde la perspectiva de un actor que conoce los requerimientos de la escena, así como, lo que se precisa mostrar al público.

Hemos recogido, también, otra visión que aporta Manuel García Villanueva y Parra en 1788; realiza un *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*. Igualmente aporta datos significativos de la profesión en este momento, aunque de ninguna manera supera al de Francesco Riccoboni, pese a que los separan casi cuarenta años en el tiempo. Recogemos su impresión con respecto a la correcta ejecución del oficio, continúa en la línea en la que todos los tratadistas vistos se encuentran; todos excepto Francesco Riccoboni. Esto es, que el actor ha de sentir lo que acontece al personaje, parte del texto del autor, pero crea esa realidad. Defiende Manuel García De Villanueva y Parra, que el actor ha de profundizar en la información que aporta el texto, en su sentido. Con esta información revestirse del carácter del personaje y explicarlo con la voz, el movimiento y la cadencia cómica al público.

Tomamos otro ejemplo, que comparte las mismas ideas vistas, es el caso de Francisco Milizia, cuya obra es traducida del italiano al castellano por José Francisco Ortiz en 1789. Encontramos nuevamente semejante información, determina que un correcto acto de comunicación requiere de la voz y del gesto; afirma que el habla comunica ideas, el tono y el gesto comunica sentimientos, por tanto, el gesto en la comunicación es de gran importancia. No proporciona esta obra un tratado de declamación, para actores que trabajan con texto teatral, aunque aporta interesante información para actores de ópera, cantantes y bailarines. Dejamos constancia de su existencia por comprobar que continúa la misma línea en cuanto a la esencia de la representación. La voz humana comunica las ideas y el gesto comunica los sentimientos.

Igualmente nos detenemos en el ensayo de Juan Francisco Plano de 1789, *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro*, no deja un tratado de declamación, pero sí redundante en la misma opinión que venimos viendo. Afirma que en un acto de comunicación, la razón resulta imprescindible.

Por último, nos detenemos en el ensayo de Fermín Eduardo Zeglirscosac, propone localizar el origen de las pasiones, para ser aplicadas al gesto y a la acción teatral. Este texto aparecido en 1800 no pretende asentar definitivamente ninguna enseñanza, desde el prólogo deja clara su finalidad de colaborar a configurar el concepto global de representación en el teatro. Incluye, por ello, el discurso preliminar en defensa del oficio del actor y colabora en la búsqueda de la dignidad del mismo en sociedad, pretende dotar de normalidad, a un oficio que en 1800 dista aún bastante de serlo. Propone ideas para mejorar y regular la formación de los actores. Exponemos dónde bucea para buscar la información que presenta en su ensayo; lo hace en los trabajos de M. Le Brun y de J.J. Engel.

Sin embargo, toda la información vertida en el ensayo resulta difícil de utilizar por no especificar el autor, cómo utilizarla y en qué momento, es decir, no se especifica si ha de usar el actor esta información durante la preparación de la obra, esto es durante los ensayos o debe usarla durante la representación, así como no indica de qué manera se incorpora el texto a la misma representación expuesta. Su interesante reflexión, parte de una idea preconcebida para cada emoción emitida, establece una convención para representar cada emoción, en cuanto a su representación con el gesto, como a su representación con una acción corporal. Esta idea coarta la libertad del actor que representa las pasiones. Y eso se pretendía, encorsetar el trabajo del actor en la representación acercándolo a la correcta recreación de la convención. Esta idea preconcebida la extiende también al uso de la voz, afirma que la voz en una representación ha de ser:

“En las cosas alegres llena y sonora; en la contención alta y esforzada; en las caricias ruegos y sumisiones, halagüeña, blanda y dulce; en la persuasión y consejo, grave y majestuosa; en el empacho y miedo, encogida y trémula; en el dolor y sentimiento, lamentable y quebrada; en la ira áspera y rigurosa; en el furor y rabia, violenta, desentonada y a veces confusa; pero a excepción de estas dos últimas pasiones, las

más violentas y en las cuales está la mayor belleza en el desorden y convulsión, aunque sin salir de los límites de la naturaleza que se imita, consiste la mayor hermosura de la voz en la claridad de la pronunciación de modo que el oyente perciba bien las sílabas de cada palabra.” (Fermín Eduardo Zeglirscosac, 1800: 8)

Indica este ensayo diferentes comportamientos que ha de seguir el actor con su gesto, voz y acción. Considera estas convenciones como adecuadas, para una correcta representación teatral, se las considera innovaciones que mejoran el oficio teatral y le aportan luz.

Parece lógico pensar que así era, sobre todo, en el caso de los cómicos españoles, si estos se ajustaran a las indicaciones de los tratados. Así los autores lograban mostrar al público aquella idea que deseaban. No obstante, los cómicos españoles representan de la mejor manera, lo que habían aprendido de sus mayores y en el mejor de los casos habían estudiado en las escuelas de los Reales Sitios la correcta ejecución de la tragedia francesa, lo que no aseguraba en todos los casos la pretendida calidad en escena.

Sabemos por Francesco Riccoboni qué se entiende en la segunda mitad del siglo XVIII, por correcta representación teatral, no sentir las emociones del personaje y pintarlas en su rostro, esta convención desarrolla Fermín Eduardo Zeglirscosac con su ensayo; describir el adecuado movimiento del rostro en cada caso, con su aportación condensa mucho de lo sabido y dictaminado por la fisiognómica en Europa y desvela a la profesión actoral española de 1800 el concepto de representación teatral europea. Aunque ya se hubiesen publicado artículos y fragmentos en periódicos.

Concluimos este repaso afirmando que los fructíferos veinticinco años con los que finalizan el siglo XVIII, contribuyen a una mejora de la representación teatral española, proveen a la profesión de útiles materiales, las teorías planteadas en los ensayos y tratados, que permiten

al actor y al público cambiar en parte, la consideración social del teatro y sus actores, aunque no podemos afirmar que se hayan consolidado leyes que asentadas y comprobadas, determinen la esencia de la representación teatral, se han desvelado algunos de sus componentes y algunas formas de realizar las representaciones; pero será con los estudios realizados en el siglo XIX cuando se forje la verdadera ley y norma, que tanto buscaban los tratadistas del ilustrado fin de siglo XVIII.

CAPÍTULO II.

TRATADOS, ENSAYOS Y ESTUDIOS DE DECLAMACIÓN DECIMONÓNICOS

2.1- APORTACIONES DE ISIDORO MÁIQUEZ AL TRABAJO ACTORAL: JUSTO MEDIO, DECLAMACIÓN INTERIOR, BUEN GUSTO Y DECORO.



2.1.1-INTRODUCCIÓN.

Reparamos en la figura de este importantísimo actor que tanto hizo por la escena española, porque lo consideramos una pieza de gran importancia en el engranaje que compone el arte declamatorio en España. Sus enseñanzas no fueron recogidas en ningún manual o tratado, imposibilitando la oportunidad de ser analizadas. Su genio creador fue expuesto en las tablas. Sí dejó un legado entre sus compañeros de trabajo, aprendido de forma práctica en los ensayos y en las numerosas puestas en escena que compartieron. De estos actores compañeros suyos sí dejarán testimonio escrito, de sus enseñanzas, algunos, realizando los primeros tratados de declamación del siglo XIX, más extensos y completos que los realizados en el siglo XVIII. Son de gran importancia para la historia de la declamación en España, pues, estos tratadistas serán, en la mayoría de los casos, los primeros profesores en el primer Conservatorio de Declamación con que contará Madrid en 1831; serán estudiados a continuación.

Estudiamos la figura de este revolucionario actor desde las investigaciones realizadas por Emilio Cotarelo y Mori en *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, en la versión de 2009 que cuenta con el estudio

preliminar de Joaquín Álvarez Barrientos. Y la visión que de él da Javier Vellón Lahoz en *Del oficio al mito: El actor y sus documentos*, Así como usamos las opiniones que vierten sobre él actores como Carlos Latorre o Julián Romea.

Se convirtió este actor en referente teatral español ya que introdujo numerosísimos cambios en el teatro. Sus enseñanzas continuaron entre sus compañeros, convertidos algunos en los primeros profesores de la Escuela de Declamación como hemos dicho, el mito que se creó en vida creció tras su muerte. Sin duda debido a sus grandes éxitos en la escena española, así como a sus logros fuera de ella, dirigidos a dar a la profesión actoral la dignidad perseguida desde la antigüedad.

Maíquez logra hacer de la profesión actoral un oficio honroso, o al menos más honroso que venía siéndolo, iniciado ya el siglo XIX; prueba de ello es la estatua del propio Maíquez, que erige Julián Romea en 1838, como reconocimiento de los compañeros a este insigne actor a título póstumo. También lo es, el bosquejo que José de la Revilla presenta de la vida del actor en 1845, su libro *Vida artística de Isidoro Maíquez*, así como el protagonismo que Galdós le da a Maíquez en su obra *La corte de Carlos IV*, en 1873. Nunca, antes del siglo XIX, se habían realizado acciones tan numerosas, de reconocimiento a un actor español.

Comienza con este actor una nueva forma de entender la profesión, una nueva consideración social de la profesión actoral y una nueva forma de ejecutarla. Objetivo perseguido por la profesión desde antiguo y por fin conseguido, en parte. Por ello, dedicamos unas páginas a este actor que supone un puente entre el siglo XVIII y XIX en la profesión actoral. Retoma conocimientos provenientes del ya antiguo teatro ilustrado, los mejora en Francia junto a François Joseph Talma, y estos nos conducen al teatro reflejado en los tratados de declamación del siglo XIX, que incluyen una gran variedad de elementos. No obstante, afirma Julián Romea que Maíquez no aprendió nada junto a Talma, su convencimiento referente al trabajo del actor solo fue reafirmado en su estancia francesa, junto a Talma.

Máiquez se inicia joven en el teatro sin éxito, aunque en busca de mejoras que favorecieran a su oficio, se marcha, no sin dificultad, a París para aprender nuevas maneras interpretativas, con gran éxito pues, pronto se le considera un genio individual e individualista en España, tras su regreso. Su arte es personal.

El viaje es un propósito político; enviar a Europa a actores destacados para impregnarse de ideas y aplicarlas en España para la reforma del teatro español. Hasta este momento, generalmente, solo han realizado viajes por Europa intelectuales, que recogen sus enseñanzas en escritos publicados, como es caso de Luzán, Nipho o Moratín, entre otros. Las enseñanzas prácticas adquiridas por Máiquez, logran reformar la escena de forma más eficaz y rápida, y van en consonancia con las opiniones de los intelectuales que estudian en sus viajes tales cambios teatrales decimonónicos. Leandro Fernández de Moratín regresó de sus viajes por Europa en 1796, había estudiado sus teatros y comprobó que durante el siglo XIX se trabaja de una nueva forma en el teatro, se proponen nuevos métodos alternativos a los tradicionales que Máiquez conoce. Ya hemos señalado que Julián Romea considera que sólo confirmó que su método actoral era válido, correcto y compartido por Talma, el que como es sabido aboga por un método naturalista, tanto que proponía hablar la tragedia y no declamarla.

Se conocían en España desde 1789, los artículos publicados en El espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa, donde se traducen las Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral, extracto del trabajo de Johan Jacob Engel. En 1800 se publica esta información en la versión de Fermín Eduardo Zeglirscosac, bajo el título *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*.

Aunque como afirman Fernando Doménech, Guadalupe soria y David Conte en la introducción de *La expresión de las pasiones en el*

teatro del siglo XVIII. El ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y la acción teatral, de Fermín Eduardo Zeglirscosac y sus fuentes de referencia: Lessing, Le Brun y Engel, Máiquez no se encontraba entre los suscriptores del periódico, no obstante, parece que conocía estas traducciones de M. Le. Brun y Engel antes de su viaje a Francia, pues se han publicado diez años antes de que lo realice.

Por otra parte, las obras dramáticas surgidas en el siglo XIX son diferentes a las del Siglo de Oro español, representadas hasta la saciedad durante el siglo XVIII. Las nuevas obras teatrales decimonónicas están compuestas de personajes diferentes y también sus pasiones y emociones son distintas a las anteriores de los siglos XVII y XVIII.

Máiquez marcha a París, según Cotarelo en 1800 y regresa en febrero de 1801, aunque Guadalupe Soria Tomás sitúa el viaje en 1799, vuelve Máiquez con una información que ha de materializar en escena para extender la reforma teatral en España. Así lo afirma Cotarelo y Mori y lo recoge Joaquín Álvarez Barrientos:

“Además de abanderar la reforma interpretativa buscando y consiguiendo un realismo basado en la “declamación interior” natural y variada, Máiquez lideró el proceso de institucionalización de su profesión, del oficio del actor. Su participación debe ser relacionada con el interés que las gentes de teatro tuvieron por asumir las formas burguesas de representación para ser aceptadas con la creación de la Escuela de Declamación, en 1831 con lo que eso supuso en tanto que reconocimiento de una carrera que contaba ya con centro titulación y temario, libros de texto, exámenes y todos los requisitos necesarios para “normalizar” la actividad teatral y poder ser integrada en una sociedad que durante muchos años la había rechazado”. (Álvarez, 2009: 45)

Durante, el siglo XIX, se continúa pidiendo insistentemente desde la profesión actoral, a la sociedad y al poder gubernamental, el cambio de consideración de los actores, ruegan se les consideren individuos

pertenecientes a la sociedad, nada nuevo como hemos visto anteriormente. Máiquez es quien solicita que se use el título de don para nombrar a los actores, profesores de Declamación, por lo que es preciso renovar la legislación y así se hace. Para 1832 o 33, pues no existe cuórum entre los estudiosos, se dota de carácter de don a las más ilustres personalidades de la escena teatral española, principalmente a profesores del Real Conservatorio María Cristina. Hecho impensable veinte años atrás. Este panorama social del actor es motivado también, por las novedades y cambios escénicos que se producen.

2.1.2-MODIFICACIONES REALIZADAS POR MÁIQUEZ EN LA PUESTA EN ESCENA.

Ante la convivencia de los tres estilos teatrales existentes a principios del siglo XIX en España, el que imita la declamación francesa, la expresividad histriónica propia de los géneros españoles, modificada gracias a los avances en materia de representación actoral, derivados de la Ilustración. Y el modo declamatorio naturalista cercano a lo lacrimógeno. Es Máiquez quien consigue aunar las tres tendencias, realiza sus interpretaciones teatrales, uniendo a las tres la naturalidad y el realismo o la ilusión escénica, conceptos que se han de contextualizar y relativizar, pues se persigue el gusto burgués del momento. Conceptos con significados diferentes a los actuales. Las grandes novedades incorporadas al oficio serán el buen gusto, el justo medio y la declamación interior.

Llegamos al siglo XIX con diversas concepciones sobre la ejecución del trabajo del actor, lo hemos visto en los anteriores tratados. Solo Francisco Mariano Nipho demandaba del actor la identificación de este con el personaje, que sintiera sus emociones, graduándolas, ordenándolas para poder representarlas correctamente y no de forma confusa. Posteriormente, todos los tratados vistos abogan por la no identificación del actor con el personaje, Riccoboni y Joseph De Resma

son sus máximos representantes, no obstante, Antonio Rezano o Fermín Eduardo Zeglirscosac mantienen que todo actor para realizar a su personaje ha de imitar la naturaleza, aunque condicionen sus acciones y gestos, por tanto, Máiquez recopila toda la información existente en la España de principios de siglo XIX. Incluida ya toda la información relativa a la fisiognómica, aprovecha los conocimientos de Diderot, Francesco Riccoboni, traducido por Joseph De Resma al castellano en 1783; el actor ha de reproducir signos externos adaptados al nuevo gusto burgués. Ya se aprecia en la escena española la presencia de esta idea entre los actores en activo del siglo XVIII. No obstante Julián Romea en su obra *Los héroes en el teatro* afirma que Máiquez marchó a Francia convencido de que la verdadera escuela a seguir es la que imita la naturaleza y usa la verdad en escena y que allí, ratificó sus creencias junto a Talma, gran seguidor de estos principios en la escena, de ahí deduce Romea, que los perceptistas clásicos no lo hacían y tampoco seguían los ilustrados en su teatro los puntos de partida de antiguos griegos y romanos. Comienza un camino Máiquez que seguirán sus discípulos y admiradores a lo largo de todo el siglo XIX. El camino de la verdad, abandonando poco a poco las normas y preceptos establecidos por el sector ilustrado.

El realismo propuesto por Máiquez está basado en una formación integral del actor, supera el exceso de declamación y con él la sobreactuación que quita frescura al personaje, le permite esto representar una gran cantidad de sentimientos, acercándose al realismo, rechaza el racionalismo abstracto de las representaciones francesas. Los franceses piden al actor que esté desprovisto de sensibilidad sin dejarse dominar por los sentimientos.

Supera los defectos propios de la expresividad en la representación de piezas propiamente españolas, mostrando al auditorio efectos realistas, dando una imagen realista y exacta de la sociedad, alejándose del sistema artificioso y estilizado de los actores neoclásicos

Por tanto, Máiquez abandona la declamación tradicional española, ajustó la interpretación a las nuevas convenciones. En este momento, la

primera década decimonónica, la representación teatral en España incluye muchas de las convenciones establecidas en los ensayos y estudios vistos en el capítulo I. Entendemos como interpretación tradicional española de principios de siglo XIX, a la realizada por María Rosario Fernández “La Tirana”, por ejemplo, actriz que recibió grandes elogios de la crítica, como hemos visto y con la que Máiquez compartió escena antes de su viaje a Francia.

A su vuelta Máiquez trae consigo una nueva concepción del trabajo actoral. Su pretensión era moderna, responde a las demandas de los públicos europeos del siglo, así como con los propósitos políticos que desean reformar la sociedad mediante el buen gusto, usando el justo medio y la declamación interior.

El buen gusto que asume Máiquez, implica valerse del juicio crítico de la razón, lo que a su vez conlleva integridad política y moral. El literato da modelos mentales y de sensibilidad desde sus obras y el actor ha de ofrecer al espectador el modelo visual y auditivo de los mismos, los tratados de declamación tratan de ayudar al actor a materializar esos cambios.

Entendemos la reforma que aporta Máiquez, como una fusión en la representación de la belleza estética que aporta el buen gusto, percibido visualmente; el justo medio, que entendemos como la incorporación a la interpretación actoral de la razón; indica la justa medida en la emisión de pasiones y sentimientos de manera que no resulten excesivos o escasos. Por tanto, el justo medio ayuda al actor a graduar la emoción o pasión emitida, mediante la razón y puede percibirse visual o auditivamente. Y por último, trae Máiquez consigo de Francia, la declamación interior, este recurso interpretativo permite al actor acercarse más a la naturaleza del sentimiento del personaje. Se deja ver cuando el actor no pronuncia el texto del personaje. Aunque Máiquez no elabora una técnica actoral para enseñar a los actores. Lo hace sobre las tablas. Identificamos esta declamación interior, con la representación muda de Francesco Riccoboni, con la salvedad de que Riccoboni propone

al actor este caso mover muy profusamente cejas y frente y Máiquez aboga por una más natural representación.

Demuestra que el aprendizaje es necesario para consolidar el concepto del buen gusto en la representación, aunque también demuestra, que la creatividad del comediante español ha de canalizarse, a través del dominio de sí mismo y no quedar contenida por un método, esto es el justo medio, no matar el genio actoral por las indicaciones preceptistas.

Se considera a Máiquez un genio, a ello colaboró su físico, gran altura, rostro expresivo, ojos llenos de fuego, su voz sorda, la naturalidad en voz y acción, vehemencia, emoción, su intensidad ante la falta de fogosidad y su pasión, lo igualaba con los primeros actores de toda Europa. A su muerte, sus seguidores son Andrés Prieto y Joaquín Caprara, y algunos otros de los docentes de la primera Escuela de Declamación, creada dentro del Conservatorio en 1831. Prieto hace referencia a él, constantemente, en una *Teoría del arte dramático*, que veremos más adelante. Recoge Álvarez Barrientos la siguiente opinión que Prieto tiene de Míquez:

“Era una voz parda, adecuada para las tragedias y para conmover, para lo cual se valía también de la aspiración, de manera que sirviera para dar más expresión, aunque era igualmente experto en economizar el aliento de un modo maravilloso. Es decir, que sabía usar el silencio para producir efecto en la comunicación, Martínez de la Rosa rememora, así mismo el impacto que producía su voz , sin olvidar su sencillez y naturalidad ni su capacidad para manipular el ánimo y expresar con el silencio : remedaba “el lenguaje de las pasiones con la voz , con el gesto, hasta con el silencio mismo lo que producía una imitación tan llena de verdad y belleza que encantaba y destrozaba el corazón .“ (Álvarez, 2009: 51)

Con Máiquez se consiguió que el personaje y sus emociones prevalecieran sobre el actor y no a la inversa, como sucedía con quienes

seguían instalados en la tradición española. Máiquez usaba los terrenos marcados por la declamación interior, por tanto, no canta el verso, lo dice como si hablara.

Numerosos actores y actrices del siglo XIX van a seguir sus indicaciones, Máiquez supo desaprender lo aprendido de los antiguos cómicos españoles en la línea del histrionismo, y de anteriores actores a él, que comenzaban a incluir en sus representaciones novedades aportadas por la Ilustración. Pasa de la declamación francesa, usada para la tragedia, al naturalismo que reclama la nueva burguesía. Enrique Funes afirmaba en su tratado de Declamación, *La Declamación española* que Máiquez hizo de puente para alcanzar el modelo de representación seguido en el XIX, pues el histrionismo es usado como recurso cómico y la exageración, que supone la declamación francesa, se relaja frente al gusto por el naturalismo.

Máiquez modificó también el concepto de realismo fuera de la representación actoral, siempre buscando un efecto de realidad mediante la interpretación realista, los decorados y la indumentaria, aunque se recoge la tendencia generalizada, de elegir la elegancia al realismo.

No puede olvidarse su participación, en la Guerra de la Independencia, muy activa, en principio el Dos de mayo de 1808 se enfrenta cuerpo a cuerpo con el ejército francés invasor, aunque posteriormente, colabora con ellos, quizá por mejorar el teatro español con José I o quizá sólo por trabajar con más medios, pero sí acepta financiación francesa. No obstante, en la representación de sus dramas, siempre será muy aplaudido por lanzar mensajes patrióticos al público, cargados de significado, por la revuelta situación social del siglo XIX. No enturbia su figura pública ninguna de sus decisiones, pues, a su muerte ya es un icono y se le realiza necrológica, busto y monumento, como hemos mencionado.

Tampoco puede olvidarse el atormentado carácter de Máiquez, su rebeldía, no desea la etiqueta de servidor de los mecenas como ocurriese

en el siglo anterior, aunque sí deba considerar el gusto burgués para el éxito de las representaciones, cuente o no el público español, con sensibilidad para apreciar el novedoso arte de Máiquez. Tuvo una vida personal marcada por problemas de salud física y mental, a menudo, provocados por el choque con las estructuras políticas y sociales que no le permiten desarrollar su genio creador. Cotarelo lo considera un avanzado al Romanticismo.

El justo medio, llevado a cabo por Máiquez, transforma en parte al oficio actoral pues obliga a su ejecutante a realizar un profundo estudio del texto:

“El aprendizaje es oportuno pues garantiza la consolidación, del principio del “buen gusto” en el arte, pero la creatividad del comediante español ha de canalizarse a través del dominio de sí mismo y no quedar contenida por un excesivo rigor del método. Se apunta ya el verdadero sentido del “justo medio” en la práctica escénica hispánica de la época. Bretón de los Herreros en su artículo para el Correo Literario y Mercantil. “Diferentes sistemas de los actores para la representación de los dramas”. (5 de septiembre 1851) repasa los tres modos de representar imperantes:

- *El que privilegia un recitado indiferente, prosaico (propio de la tragedia francesa).*
- *El que se obstina en “dar a la frase más insignificante una importancia ridícula y fatigosa, y en pintarlas todas con obstinada pantomima”. (se trata del tradicional español).*
- *El que se limita a copiar con escasa fortuna, a otros actores.*

Para Bretón (De Los Herreros) el segundo es el menos erróneo, siempre que sea sometido a una estilización, esto es:

Modificándolo como lo hacen algunos pocos actores, que por este medio logran ser vistos y oídos, con más aprecio que los demás; esto es limitándolos a aprender de memoria sus papeles; analizándolos escrupulosamente a sus solas, dando a cada verso, a cada palabra el valor conveniente; apoyando con la voz o con la acción aquellos en que estriba la fuerza del pensamiento, el énfasis del discurso y variando económica y naturalmente los tonos según lo requieran la diversidad de las ideas y los afectos .”(Vellón, 1997: 326-327)

La realidad teatral decimonónica se compone, por tanto, de tres modelos dramáticos, son la fría declamación francesa, vinculada a la tragedia y al concepto de neoclásico, entendida como la expone Diderot, por otra parte, la expresividad histriónica de géneros como la comedia de magia, cercana al estilo tradicional español. Y por último la declamación más naturalista, que acerca Máiquez a España, que impregna todos los géneros con una vertiente hacia lo lacrimógeno. El Romanticismo surge de la influencia recíproca entre los tres anteriores.

La Ilustración forjó los siguientes fines para el teatro, mejorar al hombre desde la belleza, mediante la propiedad y el decoro. Se consideró que el hombre se perfeccionaría experimentando situaciones estéticamente recomendables. El siguiente movimiento, el romántico, se centró en los fracasos anteriores, que superó con la introducción de nuevos conceptos aplicados a la puesta en escena, como buen gusto, justo medio y naturalidad. De este modo el tránsito hacia el Romanticismo se lleva a cabo con dos grandes coordenadas que nutren el universo dramático, el dominio racional y la pasión individualizada.

“Frente al histrionismo extravagante de los cómicos autodidactas dieciochescos, una expresión sentimental adecuada a las circunstancias y una vez analizada, representada sin cortapisas;

frente a la contención escrupulosa normativa de la teoría francesa, la vigorosa riqueza del lirismo del teatro español. Se apunta ya el verdadero sentido del justo medio en la práctica de la escénica de la época: partiendo de costumbres integradas en la competencia histórica del público español, -Máiquez y con él el discurso dramatúrgico de la época- modeliza un sistema codificado racional, pero que no coarta lo que Prieto (su discípulo) denomina “el fuego natural español” (Vellón, 2001: 31-32)

La transición al Romanticismo será una época que teatralmente opone la naturalidad al artificio, aunque en la representación teatral no siempre sea evidente este cambio a la naturalidad, la práctica escénica da un paso al Realismo que en España se asienta a mediados del siglo XX.

2.1.3-ISIDORO MÁIQUEZ, UNA VIDA AL SERVICIO DEL OFICIO TEATRAL.

La vida artística de Máiquez va desde la última década de 1700 a 1819, toma el relevo que dejó “La Tirana” que se retira en 1794. En el siglo XIX, el gusto del público y autores es muy variado, unos prefieren la tradición española, seguida por los autores más prestigiosos de la corte, otros la tradición galoclásica, amparada y ahora con más energía, por numerosos literatos y por el gobierno. El melodrama francés se abre paso entre el público madrileño, a la vez, que con la muerte de los más famosos compositores de tonadilla, esta desaparece en escena. Isidoro Máiquez trabajó todos los géneros.

Presentamos la figura personal de este revolucionario actor español, la que nos interesa en menor medida que su vida profesional, no obstante, es digno de reconocimiento el actor que renovó la escena española. Este destacado hombre de teatro nació en Cartagena en 1768, era hijo de un actor de una pequeña compañía, que no consigue llegar a compañías de la Corte, lo que provoca una escasa educación en su niñez,

no obstante, Máiquez, a lo largo de su vida adquirirá una buena formación y educación. Sus primeras experiencias teatrales fueron nefastas según Cotarelo, provocando silbidos, e incluso alguna huida de algún teatro, estando aún este actor caracterizado de su personaje.

En 1791 entra a formar parte de las compañías de Madrid, junto con Antonia Prado, su esposa. Para 1793 trabaja como sobresaliente y tercer galán, siendo en 1800 primer actor de la corte en el teatro del Príncipe, comenzó pidiendo cambios en los recursos del teatro, pide más iluminación, para equipar los recursos a los existentes en los Caños del Peral. El teatro de Los Caños del Peral contaba desde 1797 con asientos en su patio de butacas, así se demuestra en la orden del señor Gobernador del Consejo de 17 de enero:

“Para asegurar el buen orden en los teatros de la Corte dando a esta diversión todo el decoro que exige, y es correspondiente al celo y autoridad de los magistrados que los presiden, ningún medio me ha parecido más conducente que el que se ponga asientos en ellos por todo el patio; y siendo el Coliseo de los Caños del Peral que se halla baxo la protección de V.Ex. el que por su capacidad ofrece mejor disposición para realizar esta providencia espero del acreditado celo de V.Ex. por el buen orden público den la correspondiente a su empresario para que inmediatamente disponga colocar dichos asientos , a cuyo ejemplo e imitación haré que se practique lo mismo en los Coliseos de la comedia española.” (Olmos, 2017: 97 (del volumen 10))

No lo consiguió, pero sí logró este año, (aunque Guadalupe Soria Tomás afirma que es en 1799) marchar a París con ayuda económica institucional y con dinero propio, para aprender modos de interpretar a sus personajes, con las enseñanzas de F. Joseph Talma, prestigioso actor francés, del que se decía:

“Pinta bien las angustias de un conspirador, los tormentos de una pasión culpable, los remordimientos de un criminal, las situaciones desgarradoras, los últimos grados la vehemencia y energía de

sentimientos, pero languidece en los pormenores, no sabe hablar de amor, carece de nobleza, generosidad, y otros matices de las pasiones heroicas. No tiene más que momentos de inspiración, dice bien frases, rara vez un pasaje entero. Su energía desprovista de método, parece forzada; altera y desfigura su voz, de repente desciende el tono más bajo de la conversación ordinaria: en fin, abundan en su declamación las inflexiones guturales, los acentos cavernosos, pronunciación entrecortada, gritos bruscos y movimientos compulsivos de tal suerte que ni aún el “yo os amo” sabía decir, sino con el tono y expresión del terror profundo.”
(Álvarez: 2009:143)

Talma soluciona estos defectos en su actuación y Máiquez decide copiarlos y traerlos a España, o solo verificar los que él ya consideraba adecuados para la representación teatral decimonónica. Mientras Máiquez está en París, se inicia en España la reforma propuesta por D. Santos Díaz González, entienden el teatro como un medio educativo, y se consigue, decían, con el seguimiento de las tres unidades; opinión pobre, en cuanto a las verdaderas acciones de reforma que requería la escena española.

Antes de empezar la temporada 1801-1802 ya está Máiquez en la Corte, y aunque no se le incluye en ninguna de las dos compañías oficiales, él consigue convertirse en director del teatro y actor de los Caños del Peral, y rivaliza con los dos teatros oficiales, durante la temporada teatral. Así lo atestiguan las numerosas notificaciones que Isidoro Máiquez envía al Conde de Trastámara, recogidas en el volumen 12 de los ya mencionados *Papeles Barbieri*.

Su reestreno como actor, tras las enseñanzas tomadas o verificadas en París es muy aplaudido, y se publican críticas halagando tal trabajo, así, El memorial Literario halaga, en cada una de sus críticas, las obras representadas por la compañía de los Caños del Peral, casi en su totalidad traducciones de obras francesas, afirma Cotarelo que para este momento:

“Todos los actores toman realmente parte en la acción y aunque acaben de hablar no permanecen en la escena como espectadores mudos e indiferentes, sino que contribuyen con sus movimientos y ademanes a la acción principal”. (Álvarez, 2009: 167, y Memorial Literario, tomo II, páginas 67 y 68)

Demuestra esto que han llegado a la puesta en escena las innovaciones planteadas por Francesco Riccobonni referidas a la acción o representación muda, innovaciones traducidas al castellano en 1783 por Joseph De Resma, y que Máiquez ayuda a su uso en la práctica escénica, incorporándolo a sus representaciones. Sustanciosos cambios, provocan las innovaciones proporcionadas por Máiquez a la escena española, uno de ellos, es que desaparezcan de las puestas en escena en los intermedios, las tonadillas y sainetes. Con lo que adquieren las funciones un carácter más francés en todos sus aspectos, principalmente porque el repertorio lo componen obras francesas.

El 1 de enero de 1802 Máiquez consigue su absoluta consagración como primer actor con el estreno de *Otelo o El moro de Venecia*, da rienda suelta a la plenitud de su talento como actor. Afirma Cotarlo y recoge Alvarez Barrientos:

“Todavía se recuerda por tradición cómo Isidoro expresaba su furor, su amor o su violencia en tales o cuales pasajes, como el acento concentrado de su pasión celosa. (Álvarez, 2009:175)

Para entonces el plan de reforma ideado por Santos Díaz González entre otros ha fracasado. Se comienza a considerar la creación de un nuevo plan de reforma ideado por D. Gaspar de Zavala y Zamora, consistía en crear tres teatros en Madrid, el Gran Teatro para ópera, otro teatro culto, para tragedias y comedias, y otro para teatro antiguo, cuyo repertorio lo compusiesen obras de teatro del siglo XVII. El nuevo ministro D. José Antonio Caballero, cede los tres teatros al empresario de los Caños del peral que tan sumamente bien ha gestionado este teatro,

se trata de D. Melchor Ronzi. El tiempo demostrará que no es una decisión acertada.

Ronzi toma posesión de los tres teatros, hace el reparto de artistas, dejando para los Caños del Peral el mejor elenco y para el de la Cruz, a los mejores artistas de comedia. En 1802 destroza un incendio el teatro del Príncipe por lo que se pierde toda la documentación, se refugian estos actores en el de la Cruz, aunque al no ser pagados por Ronzi, se despiden.

Máiquez continúa cosechando éxitos, sobre todo con traducciones de obras francesas y obras musicales, zarzuelas, que Cotarelo llama teatro por horas. (Álvarez, 2009: 202). Cansado el público de este tipo de obras, se aprecia una preferencia por las obras españolas, por lo que comienzan a asistir con más afluencia al teatro de la Cruz. Máiquez se embarca en proyectos de autores españoles, no siempre con éxito.

Para 1803 el cambio es notorio en el panorama teatral español, este cambio provoca críticas como la siguiente, publicada en el *Diario* el 26 de febrero de 1803. Delata la evolución de la función teatral de los actores, aunque no así, la evolución requerida a los compositores musicales en este campo, como recoge Álvarez Barrientos:

“La música nacional de nuestras tonadillas ya desapareció, en su lugar hay otras compuestas de trozos musicales colocados en poesía a otros asuntos, por lo que es muy frecuente oír cantar una cosa y significar la opuesta la música, es decir, que estas composiciones imitan los disfraces arlequines en sus remedios y colorines, pero advertir que sus traductores las titulan originales y suyas.” (Álvarez, 2009: 213)

En un intento de responder al gusto del público que prefiere teatro español y asiste al teatro de la Cruz, Máiquez incluye en su repertorio obras del teatro clásico español, resultando ser un fracaso; afirma Cotarelo que, al unir su ejecución afrancesada a los textos clásicos, esto conlleva resultados de poca calidad que no responden a los gustos del público. Otro reproche más habitual es que, en el teatro de los Caños del

Peral, los actores hablan con tan poca intensidad, según marca este modo afrancesado, que resulta inaudible para el público, es decir, quizá alguna escena cotidiana hecha con rasgos de realismo, en lugar de la acostumbrada declamación daba lugar a reproches del público. En el teatro de la Cruz, en cambio, sus actores permiten que la obra se escuche bien entre todo el público.

También se les acusa a la compañía de Máiquez de parecer:

“autómatas sin viveza en el gesto, ni fuego en sus expresiones [...] Deben gritar cuando lo exija el carácter del papel, pues que de otro modo vendrán a parar en una insoportable monotonía.” (Álvarez, 2009: 228).

Críticas siguiendo el mismo tono aparecen también, alegando que los actores hablaban entre ellos durante la representación, o que los seguidores de los actores entre el público mandaban callar al resto de espectadores, por lo que se le llamaba a la compañía de Máiquez, la compañía de los apagadores.

Desde el periódico *El Regañón general*, en los artículos publicados el miércoles y el sábado 22 y 25 junio de 1803, en el artículo Tribunal catoniano. Concluye el juicio del Asesor segundo sobre los teatros, se les critica por trabajar con obras francesas, se afirma que el verso ha de recitarse como prosa, se pide la imitación de la naturaleza y no la de unos cómicos a otros. Continúa el artículo atacando directamente a Maíquez del que afirma que no ha tenido instrucción fundamental en el arte para aplicar correctamente algo digno de imitarse:

“Un movimiento rápido de ojos o de brazos, un lance manejado con viveza, una modulación extraña en la producción de las palabras podrá, sin duda, sorprender el voto de algunos sujetos poco reflexivos”. (Álvarez, 2009: 228).

Considera el artículo que los buenos cómicos no se forman yendo a los coliseos europeos. Otros muchos reproches se le hacen a Máiquez y su compañía, incluso, la falta de decoro que se disfruta en su teatro, aunque, el teatro de los Caños del Peral acoge a gran parte de la alta sociedad madrileña.

Es evidente el duro trabajo al que se enfrentaba Isidoro Máiquez en su empeño por introducir cambios en el teatro español, surgían opositores en todas las disciplinas relacionadas con el teatro, desde la crítica, a los responsables de la puesta en escena.

Se generaliza un desagrado hacia lo francés, incluso hacia las nuevas denominaciones afrancesadas, usadas para el reparto de las compañías que propone la Junta de reforma, tales como, actores y actrices de carácter anciano, jocosos, matrona de carácter serio, director de escena, etc. Pese a las abundantes críticas, el espíritu creador de Máiquez, junto a su valentía lo llevaron a representar numerosísimas obras procedentes de literatura francesa. Es en mayo de 1804 cuando, tras luchas constantes de Máiquez con las autoridades y con otros actores, para conseguir materializar sus estrenos teatrales, se disuelve la compañía de los Caños del Peral, lo que beneficia al teatro de la Cruz.

Máiquez es desterrado a Zaragoza y vuelve a Madrid en 1806.

2.1.4-SEGUNDA ETAPA DE MÁIQUEZ EN MADRID 1806.

En esta nueva etapa de Máiquez en Madrid, tras su vuelta del destierro en Zaragoza en 1806, colabora como asesor en la redacción de un nuevo reglamento para los teatros de la corte, aporta escasa novedades para la vida teatral en Madrid; se buscan horarios diferentes para las representaciones en los diferentes teatros, y se continúan alternando representaciones de obras clásicas españolas y neoclásicas.

Continúan los éxitos de Máiquez, no sin enfrentamientos y problemas.

Para 1808, es excluido de los repartos de las compañías, a la vez que es coronado Fernando VII, el que pronto será relegado del cargo por José I. El conocido 2 de mayo, lucha Máiquez, cuerpo a cuerpo con los franceses, como hemos indicado, huyó después a tierras andaluzas y al volver a Madrid es apresado y llevado a Francia. En 1809 de regreso a España, se le nombra primer actor del único teatro en activo de la ciudad, el teatro de el Príncipe, se representan obras clásicas y traducciones francesas.

En 1811 representa Máiquez la obra *Óscar* de Arnault, traducida por D Juan Nicasio Gallego, en ella afirma Cotarelo y recoge Álvarez Barrientos lo siguiente:

“Todas las más violentas pasiones de los hombres están personificados en aquel Óscar, para quien aún la amistad el amor y el patriotismo ofrecen un tinte de salvaje ferocidad que aterra [...] especialmente el último, cuando al presentarse el actor con paso inseguros, entreabierta la boca, espantado el semblante y moviendo sin concierto los brazos, la impresión de los espectadores era tal, que se creían verdaderamente en la presencia de un loco “. (Álvarez, 2009: 341)

En sus representaciones abundan obras políticas, muy aplaudidas, por el pueblo, *Roma Libre, Cayo Graco, Virginia, Pelayo, Numancia*, estos nuevos éxitos finalizan en 1814, ya que, ante la disolución de Las Cortes, se apresan a intelectuales y políticos.

Con la llegada al trono de Fernando VII y al salir Máiquez de la cárcel, crea una compañía para el Príncipe e introduce nuevamente cambios en el teatro, modifica la estancia de los espectadores durante la representación, se colocan bancos en el patio del teatro y se opta por sentar a los espectadores. Hemos visto que en el coliseo de los Caños del Peral se introdujeron los asientos para 1797. Con esta medida

desaparecen los mosqueteros, y se da el paso al conocido como teatro a la italiana, modalidad que se asentará a lo largo del siglo XIX y se normalizará en los siglos XX y XXI.

En 1815 enferma Máiquez, y fruto de su enfermedad, se produce un ronquido en su voz y en su respiración, resultado de su fatiga; ha trabajado diecisiete años de primer actor y ha representado más de doscientas obras. Vuelven a la cartelera comedias de magia y antiguos géneros populares, quizá esto acrecienta las críticas a Máiquez, lo que empeora su agrio carácter y su salud.

En 1817 es retirado de las carteleras madrileñas, marcha a Córdoba y es acogido por el Marqués de la Vega Araujo.

Mientras tanto, en la Corte se representan nuevas obras que Cotarelo denomina dramones espantables, que dan paso al Romanticismo. Estas obras también serán vapuleadas por los intelectuales que las critican y ridiculizan, como hicieron en el siglo XVIII con las obras cargadas de ideas ilustradas. Incluso Leandro Fernández Moratín escribe en 1815 una carta a un amigo con la siguiente reflexión:

“Y qué hay de teatros? ¿qué nuevos ingenios pululan por ahí? ... En este emporio cataláunico asoman la cabeza bastante a menudo tres o cuatro poetas ropavejeros, muy amigos de sepulcros, paletillas, cráneos rotos y tierra húmeda, con cadenita, jarra de agua, media morena y pobrecita mujer embovedada que llora y gime, hasta que en el quinto acto bajan con hachas y estrépito y el crudo marido lo abraza tierna y cariñosamente y la consuela diciéndola, que todo aquello no ha sido más que una equivocación. El auditorio queda contento, los empresarios ni más, ni menos, los autores, dicho se está... Mañana echan una nuevecita, de cinco ahorcados. (Álvarez, 2009: 425)

En 1818 el público reclama la vuelta de Máiquez a la corte y este lo hace; ayuda a fijar un reglamento, que recuerda al que

existiera en el coliseo de los Caños del Peral en los años en que él trabajó allí y que consiste en:

- Determinar las funciones de cada uno, es decir, especializar la profesión.
- Se decide unir los intereses de las dos compañías.
- Añade una compañía de cantado y otra de baile, ambas trabajarán con las dos compañías existentes, junto a los actores de verso o declamación.
- De esta forma se especializa el oficio.
Dejan en manos de los primeros actores y actrices de verso y música la elección de las obras representadas cada mes.
- Las compañías se alternarán con ayuda en la decisión del Juez Protector.
- Se anuncia con carteles diariamente el reparto de la obra en los teatros.
- El actor que no responda a las expectativas deseadas será enviado a provincias.
- Los actores han de someterse a los requerimientos de ensayos y demás actividades a las decisiones de los galanes de verso y música y directores de baile.

Se desea descargar de trabajo a Máiquez, y entre diferentes opciones solicita este, que Andrés Prieto vaya a la Corte. Es un cómico que él ha formado. Realiza Máiquez desde este momento pocas apariciones públicas; sí triunfa Andrés Prieto, que lo hace hasta con la tragedia, género en el que Máiquez se había convertido en el paradigma.

Acaba Máiquez su carrera con *Numancia* este mismo año, 1818, la obra más patriótica que había interpretado durante su carrera.

Aunque en 1819 tras una crisis de salud Máiquez se jubila, queda como autor. Andrés Prieto va ocupando el rol que Máiquez dejaba en las tragedias, lo que no gustaba al ilustre actor. Tras varios enfrentamientos con autoridades y compañeros de profesión se jubila definitivamente y se le destierra a Ciudad Real, después pasa a Andalucía; es en Granada donde pasa el resto de sus días, empeora visiblemente su salud física y mental; muere y es enterrado en 1820 en la mayor pobreza.

En 1838 Julián Romea, Matilde Díaz y Florencio Romea intentaron darle honroso sepulcro, aunque sólo pudieron dedicar un monumento a su memoria.

Había dejado Máiquez en Madrid una institución teatral renovada, con nuevos hábitos y especialidades, que va a permitir a lo largo del siglo XIX, experimentar y continuar con la labor reformadora que se iniciaba desde la Ilustración. Los pasos avanzados por Máiquez, en cuanto a representación teatral, van encaminados a la búsqueda de la realidad y verdad que logra Stanislavski más un siglo después.

Esto lo consigue Máiquez conjugando sabiamente tres tendencias o estilos declamatorios, la demandada por la tragedia francesa, seguidora de los principios neoclásicos que exigen racionalizar el texto, sin aparición de los sentimientos, la tendencia española, cargada de expresividad histriónica y la declamación más cercana al naturalismo, estilo eficaz para la nueva representación del nuevo drama lacrimógeno. El público cuenta con tantas preferencias como espectadores existen, Isidoro Máiquez intenta responder a todos. Estas tres tendencias teatrales son la base de la puesta en escena teatral neoclásica en España, Máiquez consigue responder a ellas porque consigue superarlas mediante su formación integral como actor, formación que le permite dar un paso al Realismo escénico, a la naturalidad, conseguida tras limar las sobreactuaciones propias de la rígida declamación francesa, la histriónica representación española y el estilo híbrido surgido en las últimas décadas del siglo XVIII, fruto de los incipientes ensayos y reflexiones sobre materia representativa . Esto supone otorgar un grado

de humanidad al personaje, lo que acerca en la representación a la imagen de la sociedad que lo ve.

Indica Javier Vellón en su estudio sobre Andrés Prieto que un gran inconveniente que encontró Máiquez en su empresa fue la exigencia de representar a personajes escritos con la finalidad del lucimiento del actor en la representación, esto es, los protagonistas y galanes. Esta exigencia no le permite acercar su representación actoral a la realidad social de su época. Las obras que componían sus repertorios incluían un componente irracional incompatible con el método actoral propugnado por Máiquez, sus larguísimas intervenciones retóricas, que el público burgués de principios de siglo XIX era incapaz de asimilar. No obstante, supo Máiquez realizar el acercamiento con estas obras, refundiciones de obras del XVII y adaptaciones de obras francesas, gracias al uso del justo medio. Crea así un modelo nuevo de declamación.

En un intento de entender el trabajo de Isidoro Máiquez en las tablas incluimos una breve reflexión. Nuevamente tendemos un puente de unión entre teoría y práctica actoral. Cien años después de que Máiquez renovara la escena española, hacia 1910 la representación actoral en España es la que puede apreciarse en la grabación que indicamos <https://www.youtube.com/watch?v=1OlWrgCcw0> puede visionarse en el siguiente link la primera adaptación cinematográfica española que se conserva de la obra de José Zorrilla, *Don Juan Tenorio* de 1908. Sus directores y guionistas Ricardo Baños y Alberto Marro son los dos más prolíficos directores de cine mudo español. El protagonista Cecilio Rodríguez de la Vega ejecuta una representación actoral marcada aún por rasgos declamatorios e histriónicos.

Evidencia esta grabación que el grado de realismo usado en la interpretación actoral de principios de siglo XX, no es aún el que entendemos hoy día como interpretación realista.

Por tanto, el grado de realismo que proporciona Isidoro Máiquez a sus representaciones teatrales está lejos del realismo escénico, que entendemos en nuestros días, el público burgués decimonónico no estaba preparado para disfrutar de tales representaciones, los autores teatrales aún cimentaban sus obras en otros principios no realistas, y los actores no contaban con formación que le permitiese realizarla. Chocan las ansias de Realismo de Isidoro Máiquez con la realidad, el público desea ver obras declamadas y a esas expectativas responden los autores dramáticos con sus obras.

No puede negarse el paso al realismo escénico que da Máiquez en la escena española, la que continuará su transformación tras su muerte en 1820 y a la que colaboran las aportaciones de los actores, compañeros suyos de trabajo.

2.2- EL TEATRO ESPAÑOL DECIMONÓNICO.

Veremos, las más relevantes aportaciones de los teóricos decimonónicos a la formación del actor, lo que no significa que su aplicación a la práctica escénica fuese inmediata, el realismo escénico tal y como lo concebimos en nuestros días, se instalará en toda España en las últimas décadas del siglo XX.

Son evidentes los cambios teatrales que el siglo XIX aporta a la profesión actoral, es la época de la construcción de grandes teatros en numerosas ciudades de España, son de este momento el Teatro Real, el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el Liceo de Barcelona y otros muchos. Algunos actores y actrices a lo largo del siglo, paulatinamente, van ocupando sus escenarios con las actitudes que pretendía la Ilustración, ya que los actores, para serlo, han recibido una educación, están

formados para su oficio y esto les convierte en un buen ejemplo y en escuela de costumbres y comportamientos, harán gala de una declamación afectada y recargada estos; otros actores abogan por la naturalidad que promueve Máiquez, los que realizarán una declamación más natural, aunque declamación al fin y al cabo, la literatura del momento así lo decide con los textos de su producción dramática y el público es lo que desea ver, incluso, habrá quejas en este sentido, por lo que llaman frialdad entre los actores, cuando aprecian esta naturalidad en la representación actoral a la que no están acostumbrados; no todos los actores en activo responderán a estos modelos, pues también coexisten, con los antes mencionados, el actor que repite el texto que le lee el apuntador, sin más, aunque en este momento la sociedad, que ahora es burguesa, desea divertirse y conmoverse en el teatro, la función pedagógica en el teatro continúa siendo importante para sus creadores, y proliferan los ensayos y tratados de declamación a lo largo de todo el siglo.

No obstante, la teoría teatral decimonónica ha sido poco estudiada desde el inicio del siglo XXI. Utilizamos en este capítulo un ensayo como referencia, el estudio sobre las pasiones de Fermín Eduardo Zeglirscosac, revisado y ampliado de la mano de Fernando Doménech, Guadalupe Soria y David Conte de 2008, como ejemplo de representación actoral de principios del siglo XIX, herencia de la representación actoral de los años finales del siglo XVIII en España, que si bien no fue utilizado como manual de declamación para alumnos del Conservatorio, si es recurrentemente mencionado y utilizado por los tratados decimonónicos.

A él sumamos el estudio de Javier Vellón Lahoz sobre Andrés Prieto de 2001, el de Guadalupe Soria Tomás y Eduardo Pérez Rasilla sobre Vicente Joaquín Bastús y Carrera o el de Jesús Rubio Jiménez centrado en la figura de Julián Romea de 2009, o el de Ana Isabel Ballesteros sobre Bretón de los Herreros, entre otros. Apreciaremos en los ensayos y tratados publicados a lo largo de cincuenta años del siglo XIX que se ha producido un gran cambio en la institución teatral de este siglo; la

opinión sobre la condición social del actor ha mejorado con respecto al siglo anterior, los actores son utilizados para mostrar ejemplos de conducta al pueblo espectador, lo que requiere educar a la profesión actuarial, y después formarlos para su desempeño profesional, se crea para ello el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina. Nos detendremos principalmente en la evolución de la declamación y en cómo va dando sus primeros pasos acercándose paulatinamente al Realismo.

Los escasos resultados obtenidos con las escuelas de los Reales Sitios de finales del siglo XVIII y los diferentes intentos de crear una escuela para la formación actuarial, motivo por el que contamos con el ensayo sobre las pasiones de Fermín Eduardo Zeglirscosac, tardará en dar sus frutos en el escenario. No será hasta 1831 cuando abra sus puertas el tan esperado centro de formación, el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina; estudiaremos en este capítulo, algunas de las obras teóricas redactadas ex profeso, para la formación de los futuros actores y actrices decimonónicos. Estas obras las extraemos del interesantísimo artículo de Jesús Rubio Jiménez. Los tratados de declamación y las enseñanzas teatrales en los siglos XVIII y XIX.

Isidoro Máiquez fue el primer actor decimonónico, que encarnó, en España, esta nueva conciencia del actor y de su profesión. Hasta la saciedad se ha destacado su capacidad actuarial, para controlar sus emociones y expresarlas bien matizadas, aplicando la misma economía en sus gestos. A estas innovaciones se suman las enseñanzas de los tratados de declamación del Conservatorio. Lo que hará evolucionar la declamación a la interpretación paulatinamente a lo largo de todo el siglo XIX y gran parte del XX, Carlos Latorre, primer actor que estrenó *Don Juan Tenorio* de Zorrilla en 1844, en sus *Noticias sobre el arte de la declamación* de 1839, reflexiona sobre este hecho y antes que él, Andrés Prieto. Antes de mediados del siglo XIX existe la inquietud de mostrar representaciones teatrales de forma más naturalista, no declamando, por ello la declamación empieza a resultar un recurso insuficiente. Un gran

paso en este proceso lo dará Julián Romea, actor y pedagogo, con su método de enseñanza.

Volvemos a insistir, en la necesidad de crear un nexo de unión entre teoría teatral y puesta en escena, el trabajo del actor del siglo XIX empieza a despertar a un nuevo concepto de práctica escénica, sus escritos teóricos así lo demuestran, no obstante, es preciso considerar, objetivamente, las características de esta práctica escénica actoral. Ponemos como referente nuevamente el ejemplo de la película de 1908 *Don Juan Tenorio* de Ricardo Baños y Alberto Marro, de la que propusimos su visionado, al dedicarnos a Isidoro Máiquez. En este momento, 1908, la obra más exitosa del Madrid del siglo XIX ni se recuerda. Nos referimos a *Todo lo vence amor o la pata de cabra* de Juan de Grimaldi, representada en Madrid por primera vez en 1829. *Don Juan Tenorio* es uno de los primeros filmes de ficción rodados en España.

Como es habitual, el público también es responsable de la lentitud en el cambio de la declamación a la interpretación, sin duda, el público, que paga en la taquilla es un condicionante importante en este proceso, es soberano en este sentido. La gran cantidad de teatros creados a lo largo del siglo favorece la especialización de los mismos, lo que condiciona a los actores en su trabajo actoral, pues no le permite esto cambiar sus clichés, sus recursos más habituales en la representación de sus personajes, en los que se van encasillando, lo que no significa que se especialicen, en su rol escénico, en la creación y representación su personaje. Esta clasificación de teatros por géneros no beneficia a la profesión.

Nos deja constancia Bretón de los Herreros de la poca calidad interpretativa de algunos actores españoles, en 1834 en su obra *Sátira contra los abusos y despropósitos introducidos en el arte de la declamación teatral*, en ella exige al actor que corrija sus defectos, en los que denomina “*grotesca extravagancia*” en lugar de mostrar “*donaire y talento*”. Acepta que gran culpa de la mala calidad del teatro es debida a poetas y traductores, aunque, también los actores y actrices son culpables y dado

que ellos critican y ridiculizan a cada ciudadano con sus vicios, también ellos merecen ser criticados. Por tanto, se merece el actor, silbidos del público cuando se muestra “*ramplón desaplicado*”, o al que “*balbuciendo deletrea y ensarta en cada voz un sacrilegio*”; merece silbidos el actor que “*manotea cual si importuna mosca le picara ó la esgrima enseñase á la platea*”; merece silbidos el que “*figura de mampara más que ser animado, nunca el sello muestra de las pasiones en su cara*”; merece silbidos el que “*presume parecerme bello porque apoya la mano en la cintura, la pierna estira y agarrota el cuello*”; merece silbidos la que “*á los afectos entregarse teme porque su lindo rostro desfigura*”; merece silbidos el que después de hablar “*inmóvil queda y de estúpida boca abriendo gema*”; merece silbidos el que remeda el papel, al que tras no saber su texto pide “*parcialidad*”; merece silbidos, el que se muestra esclavo de su oído, entendemos que a la espera de la ayuda del apuntador; merece silbidos la dama que mira al público sonriendo en el momento más trágico de la obra; el que grita en exceso; el que habla de forma inaudible; el que dice todos los textos monótonamente sin sentido; el que muestra “*grotesca pantomima*” con su exagerado gesto; merece silbidos el que no deja terminar al compañero su texto, el que insoportablemente declama el verso cantando, el que se atasca en el texto por breve que sea, el que no dice todo el texto del autor por decisión propia, el que no respeta los vestuarios históricos; merecen silbidos los que grita en los apartes aunque su texto sea un secreto inconfesable, a los que inventan texto que no ha escrito el poeta. Reconoce que es un oficio muy difícil de realizar y que hay actores y actrices que realizan bien su trabajo en los escenarios, por último, anima a todos los actores a trabajar para llegar a triunfar.

Comprobamos con esta breve sátira la situación de la profesión actuarial en 1834, es evidente que el recién creado Conservatorio solo puede mejorarla. Los errores de los actores, según Bretón se derivan de la falta de formación; no son capaces de incorporar a sus personajes comportamientos lógicos, propios de seres humanos; los actores exageran, gesto y acción, o realizan una pésima emisión del texto, otro

grave error es la incorporación por parte del actor de gestos de su propiedad, que en nada se corresponden con las circunstancias del personaje. Este sector de actores, que critica duramente Bretón existe, aunque ha cambiado la institución teatral con respecto a la situación existente cincuenta años atrás, desde las últimas décadas del siglo XVIII han surgido ensayos y tratados enfocados a la mejora de la profesión, se han sucedido proyectos de mejora, planes de reforma y se ha creado recientemente el Conservatorio de Música y Declamación. El nuevo siglo XIX, pese a su convulsa situación política y social va a mejorar el concepto de actor en el imaginario colectivo, va a mejorar sustancialmente la institución y se produce un gran cambio en el concepto de representación teatral derivado de las variaciones sufridas por la sociedad que presencia esta representación, de las obras que componen el repertorio de las mimas y de la novedosa formación actoral.

En 1852 también Bretón de los Herreros publica su obra *Progresos y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España*. Para 1852, aún no se ha encontrado en la profesión actoral, un término que satisfaga el trabajo del actor, al que se continúa llamando declamación, así Bretón, insiste en la idea que ya plantearan Andrés Prieto y Carlos Latorre, utiliza el término declamación por no contar con otro mejor. Incluye este ensayo una gran carga informativa, relativa al desarrollo de la historia del teatro español desde sus orígenes. No obstante, nada nuevo aporta respeto a los tratados decimonónicos, que veremos anteriores a él. Destacamos sus ideas más relevantes en cuanto a puesta en escena y trabajo actoral en 1852 y con ello comprobamos el estado de la institución teatral para la mitad del siglo. El actor debe encarnar la nueva figura ideal del sujeto decimonónico, por tanto, no responden a estos condicionantes los actores que continúan actuando con el texto escuchado del apuntador. La declamación es arte y requiere más del actor, requiere vocación, talento, dotes físicas y morales, ser conocedor de la ciencia del mundo y formación, características de las que adolecen

gran cantidad de actores coetáneos a él. Considera que algunos actores imitan bien, aunque denomina esta habilidad de imitación y no de arte. Este arte ya es comprendido como un trabajo en común. Es preciso que acuerden autor y actor lo que mejor convenga para la representación, a veces los autores pueden ver mejoradas sus obras, así como puede verse mejorado el trabajo del actor con las indicaciones del autor. Son diferentes oficios escribir y representar. Ambos imprescindibles para el hecho escénico. El actor nunca debe manifestarse en escena, su estancia en ella solo muestra al personaje. Reconoce Bretón que el mejor de los actores, el que reciba más elogios y aplausos, se perderá en la historia de los tiempos y no dejará rastro de su buen hacer en las tablas, solo puede recordarse el texto que perfectamente declama, o su imagen pintada o esculpida, quizá una crítica recuerde su arte, pero nada más; es por eso que los actores son tan codiciosos de sus aplausos, viven el presente, nada deja evidencia en las tablas de su paso por ellas. Estas reflexiones, absolutamente verdaderas en 1852, cambian cincuenta años después, con la aparición del cinematógrafo, las imágenes de los actores podrán ser vistas y analizadas en movimiento en sus grabaciones.

Bretón da información relativa a grandes actores, que nunca abandonaron las maneras de representación tradicionales, y conseguían de este modo grandes éxitos. Se detiene en la figura de Isidoro Máiquez, evidenciando una de las fuentes que toma Cotarelo y Mori, en su obra dedicada a él, y que vimos en el capítulo anterior. De él destaca su sabiduría, pues, conseguía traer a la escena española la verdad. Consiguió fundar la declamación española, considera. Afirma Bretón que el arte de la declamación no se puede enseñar sino con la práctica escénica, y así lo hizo Máiquez. Hace una curiosa observación, Bretón destaca una curiosidad, entre los muchos cambios materiales que Máiquez aportó al edificio teatral, introdujo también la costumbre de usar coches para llevar a las actrices al teatro y a su casa después de la función, en lugar en sillas de manos. Una prueba más del gran cambio que provocó. Con la dirección escénica de Grimaldi se completó la

reforma que inició Máiquez, este buen funcionamiento del teatro español, en opinión de Bretón, es atascado por la nueva creación de la Zarzuela y las farsas andaluzas. Los orígenes de la zarzuela no agradan a Bretón, aunque, confía en su mejora y así dar lugar a una ópera española. Afortunadamente España ya cuenta con un centro de estudios que puede lograrlo, aunque necesite mejoras, para este momento el Real Conservatorio María Cristina cuenta con más de veinte años de historia.

Niega la posibilidad, de que sin práctica escénica, el actor pueda aprender a hacer su trabajo, solo la teoría no es válida, es el cómo se hace, lo que se debe enseñar al actor, es el artista que más debe imitar la naturaleza para embellecerla. La declamación requiere un uso de la voz y del gesto exagerado para que el actor sea oído y visto por todo el público del auditorio, son las características del teatro, el edificio teatral, las que condicionan la óptica y la acústica. Es preciso mostrar solemnidad en la entonación sin llegar a cantar el verso. Cuidar que las formas de expresión de los personajes les correspondan. Deben los actores dar valor a las bellezas poéticas del diálogo. Deben decir los versos con naturalidad en la expresión. Aunque la figura del apuntador aun es inseparable a las representaciones, pese a los intentos de Juan Lombia de eliminar esta figura, en 1852 gran cantidad de actores españoles necesitan al apuntador en la representación.

Dejan estas afirmaciones de Bretón, constancia de la situación de la profesión actoral a mediados del siglo XIX. Será el manual de Julián Romea de 1858 el que apunte en su teoría teatral a una representación más realista, aunque su obra se llame *Manual de declamación* aún; aunque asegura Romea que no pretende escribir un tratado de declamación al uso, pues los considera inútiles y hasta contraproducentes. Se acerca Julián Romea en sus representaciones teatrales a un realismo actoral, que permita generar y mantener la ilusión escénica en el espectador.

No obstante, reiteramos el referente que suponen las primeras imágenes grabadas con el cinematógrafo cincuenta años más tarde, de que aparezca el tratado de declamación de Romea, mantendrán los actores y actrices, acciones, ademanes y gestualidades forzadas, exageradas no naturalistas, como se puede apreciar en el cine mudo español, de los primeros años del siglo XX.

Veamos como el siglo XIX, teóricamente, recoge la evolución del trabajo actoral, desde el centro de formación abierto en 1831, el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina. La Cátedra de Declamación no se encontraba entre las más importantes del Conservatorio, pero no se puede menospreciar su labor pedagógica, es habitual que los primeros libros de declamación presenten sus enseñanzas con un modelo de pregunta respuesta, de ágil lectura para mejor comprensión de los contenidos.

Es diferente el caso del manual de Andrés Prieto, superaba el modelo en 1835 con su *Teoría del arte dramático* que no llegó a publicarse, hasta que ve la luz en 2001 de la mano de Javier Vellón Lahoz, por tanto, nunca se aplicó en los escenarios de manera generalizada, es ahí donde se realiza la verdadera reforma teatral. Y es evidente que Andrés Prieto, autor del tratado, mostraba su idea de representación teatral en escena como actor, con lo que sus ideas debieron extenderse entre los compañeros, de la forma que se extendieron las ideas reformadoras de Isidoro Máiquez, pues los actores conocedores de su oficio suelen valorar, el trabajo actoral de calidad y aplicarlo al suyo propio en la escena, también en el siglo XXI.

2.2.1-NUEVAS FORMAS DECIMONÓNICAS DE REPRESENTACIÓN TEATRAL.

La llegada del nuevo siglo proporciona grandes cambios culturales, sociales e ideológicos. Esto crea una nueva escala de valores, una nueva forma de mirar el mundo y una nueva forma de representarlo en el teatro. Recordamos los cambios más significativos. Las pretensiones de acercar las representaciones teatrales a la naturaleza se suceden en los ensayos teóricos desde mediados del siglo XVIII; todos buscan este objetivo mediante el uso adecuado de las herramientas del actor, el cuerpo, el gesto y la voz. En esa línea se desarrolla la *Paradoja del Comediante* de Diderot publicado en 1830, aunque sus tesis son conocidas desde 1770 “[...] *por haberse publicado en la Reviste Correspondance littéraire. En el artículo “Observations sur un brochure intitulé Garrick ou les Acteurs anglais [...]”.* (Soria y Pérez- Rasilla. 2008: 50)

La paradoja del comediante plantea la discusión de si ha de sentir o no, el actor, las pasiones que siente el personaje al que representa, Francesco Riccoboni, uno de los ponentes, defiende en *El Arte del Teatro* que el actor sólo ha de parecer penetrado de estas emociones del personaje, ha de fingirlos, esta visión del teatro la traduce al castellano Joseph De Resma en 1873, la hemos visto en capítulos anteriores; por su parte Saint- Albine, el otro ponente, defiende una postura contraria, el actor debe sentir esas emociones del personaje, ha de implicarse emocionalmente, para la correcta expresión de esas emociones. Diderot se apoya en la visión de Riccoboni, ambos creen que la mejor expresión de un actor es la que se observa en la naturaleza y se finge, dado que los sentimientos no pueden ser controlados; Saint- Albine afirma que esta expresión ha de ser sentida por el actor.

La postura de Saint- Albine recuerda a lo que Francisco Mariano Nipho pedía a los actores de su tiempo. Un corazón plástico y dócil para someterse a las pasiones que invadían a los personajes que desempeñaban.

Por su parte Riccoboni, proponía imitar la naturaleza y en concreto a las clases menos elevadas, que expresan de forma más clara sus

emociones. No lo hacen tan evidente las clases sociales más elevadas, pues su educación incluye una conducta estricta y poco expresiva.

Un punto que se debe tener presente en la reflexión de Diderot es que la opinión de Saint- Albine es la de un escritor y la de Riccononi proviene de un actor con larga experiencia en las tablas, de ahí interpretamos que la opinión de Saint- Albine, como la que tuviese Nipho se desprende, de su postura como espectadores, desean ver en el escenario el reflejo de las emociones del personaje en el actor; mientras que la de Riccoboni surge de su experiencia en el escenario, de la práctica escénica, por ello, la visión del actor, Riccoboni, aporta más información referente al oficio del actor, propone una técnica actoral; si bien los espectadores solicitan más verdad en escena, más calidad entre los actores para representar a los personajes, proponiendo Saint-Albine y Nipho que el actor sienta las emociones del personaje representado; Francesco Riccoboni aporta una técnica para representar las emociones sin sentirlas, para evitar así que el actor y sus herramientas actorales sean desbordadas por una pasión incontrolada.

La correspondencia entre el cuerpo y el alma, entre el carácter y las pasiones como las llama Nipho; los afectos que los llama Antonio Rezano; los sentimientos que los denomina Joseph De Resma o Riccoboni, esta correspondencia, se conoce desde el siglo IV a. C. Es la *physionógmica* que estudia “*los movimientos, la postura, los colores, los rasgos faciales, el cabello, la lisura, la voz, la carne, las partes del cuerpo y el aspecto de todo él*”. (Soria y Pérez Rasilla, 2008: 53). Este tratado resulta de gran interés al trabajo actoral, en particular, pues trata de los movimientos, la voz, y gestos faciales en relación con las emociones que transmiten.

Información relativa a la fisiognómica fue publicada en España por el padre Benedictino Fray Benito Feijoo en el *Teatro crítico universal* de 1733. Tomo V Discurso II Fisiognómica y Discurso III Nuevo arte fisiognómico. Define Feijoo a la Fisionomía como “*un arte que enseña a conocer por los lineamientos externos y el color del cuerpo, las*

disposiciones internas, que sirven a las operaciones del alma". (Feijoo, 1733: Discurso II)

Ha sido esta pseudociencia tenida presente por los intelectuales del teatro desde siempre. Ciceron en *Sobre el orador* en referencia a la *actio* establece la correcta correspondencia entre emoción, gesto del rostro y voz:

"Porque toda emoción tiene naturalmente su propio rostro, gesto y voz; y todas las partes del cuerpo humano y todas sus expresiones y todos sus tonos de voz como las cuerdas de una lira, suenan tal y como las han pulsado las emociones del alma. Pues los tonos de voz como las cuerdas de un instrumento, están dispuestos para responder a cualquier toque, grave o agudo, rápido o lento, fuerte o débil y dentro de estas parejas y en su propio género hay un término medio y además de estos tipos de voz se derivan muchos más como áspera y delicada de poco o mucho volumen, entrecortada o continua [...] Y éstos son los colores, que como en el caso del pintor, están a disposición del actor para conseguir distintos matices" (Ciceron, 2008: 484 y Soria y Perez- Rasilla, 2008: 55-56)

El mayor desarrollo de la patognómica se produce en su aplicación en el campo del arte y se da a partir de la obra del pintor Charles Le Brun: *Conference sur l'expresión generale et particulaire*, 1668, una de sus principales fuentes es el tratado de Descartes *Las pasiones del alma* 1649. Hemos tenido ocasión de ver la obra de Charles Le brun en el estudio del ensayo de Fermín Eduardo Zeglirscosac.

Para 1785 se ha establecido un código gestual ideado por Le Brun y otro corporal, ideado por Johan Jacob Engel, que también hemos visto de la mano de Fermín Eduardo Zeglirscosac. Engel diferencia en sus cartas entre la fisonomía o gesto y la pantomima o mímica. La ilusión teatral pretendida por Engel conlleva un embellecimiento de la naturaleza, no solo debe imitarla el actor; por tanto, rechaza como vehículo para conseguirlo la sensibilidad del actor.

El actor debe conocer y seguir un código gestual. Actuar siguiéndolo no implica que la interpretación resulte fría. Para Engel cuando las reglas estén interiorizadas por el actor podrá fácilmente reproducir cualquier sentimiento. Debe el actor conocer las expresiones de las pasiones simples, para después combinarlas y así generar las pasiones compuestas.

Sobre estos años viaja a París Máiquez entre 1799 y 1801 aprende nuevas formas, o reafirma las ideas que llevaba sobre representación actoral para el teatro que trae a España. Estos cambios en la representación teatral proporcionan, como hemos visto, grandes cambios a la escena española, enseña a sus compañeros, y algunos de ellos será poco tiempo después Catedráticos de la primera escuela de Madrid, son Joaquín Caprara y Rafael Pérez. Andrés Prieto, siendo profesor también escribe su *Teoría del arte dramático* en 1835, no publicada hasta 2001. Poco después Carlos Latorre siendo igualmente Catedrático de la Escuela de Declamación española publica en 1839 *Noticias sobre el arte de la declamación que puede servir de gran utilidad a los alumnos del Real Conservatorio*, cuyo contenido es muy similar al tratado de Talma, con el que también estudió.

En 1768 se inicia en España la práctica docente actoral, es Pablo Olavide quien la inicia en Sevilla, creando la Casa- Escuela Teatral. En Madrid habrá que esperar algo más para la total consolidación del Conservatorio de Música y Declamación. No dieron el resultado esperado las escuelas creadas para actores, años atrás, en Los Reales Sitios de Madrid.

El esperado Conservatorio se abre en 1831 contando entre sus profesores con Joaquín Caprara y Rafael Pérez como maestros primero y segundo de Declamación. La catedra estaba ocupada por Félix Enciso Castrillón, Fermín González Canuedo, Faustino Zea, Andrés Veluzzi y Rafael González Polanco. Estos profesores impartían las siguientes enseñanzas, Declamación, Literatura castellana que incluía las materias

de Historia antigua y moderna, sagrada y profana, Aritmética y Geografía, Gramática castellana; Baile, Esgrima y Religión.

Cada maestro presenta su método de enseñanza al director del centro que debe aprobarlo, momento en que no puede ser modificado. Los maestros de declamación, Joaquín Caprara, Carlos Latorre y José García Luna, consideraban para 1834 que el manual de Bastús era el mejor de los surgidos en España y se le introduce como modelo para la enseñanza de la asignatura de Declamación. La formación del actor según Bastús ha de seguir el siguiente modelo:

“En primer lugar los conocimientos preparativos: principio de urbanidad, perfeccionamiento del idioma propio del actor, conocimientos de idiomas importantes como el francés y el italiano, Baile, Esgrima, Historia, Literatura. En segundo lugar, los conocimientos propiamente dramáticos que permitan al actor estudiar los diferentes caracteres de los personajes que van a interpretar: lógica, ideología y fisiología, para el conocimiento de las pasiones. (Soria y Pérez- Rasilla, 2008:83)

Incluye igualmente recomendaciones ya hechas por otros ensayistas anteriores, conocer a la sociedad que se va a representar, considerar las costumbres e historia del país que va a ser representado. Estas recomendaciones las hemos visto igualmente indicadas con Nipho, Engel y Rezano:

“Como ha señalado Xavier Fábregas el Tratado de Bastús está insertado dentro de la tradición ilustrada y principalmente sigue a Diderot, al coincidir con el principio de la no identificación del actor con el papel y plantear el estudio mecánico de los signos externos de las emociones” (Soria y Pérez Rasilla, 2008: 85)

Andrés Prieto por su parte, en su *Teoría del Arte Dramático*, aporta su visión práctica del actor en escena, aunque no parece que se dedique mucho tiempo a la docencia. Es nombrado Maestro honorario del Real Conservatorio María Cristina, junto al actor José García Luna en 1833.

Carlos Latorre también actor, sí ejerció como docente desde su nombramiento en 1832, en sustitución del fallecido Rafael Pérez, hasta su muerte en 1857. Latorre publica para 1839 su método de estudio, que veremos más adelante *Noticias sobre el Arte Dramático que puede ser de gran utilidad a los alumnos del Real Conservatorio*. Como hemos dicho la fuente principal teatral son las reflexiones de Joseph François Talma, su primera edición francesa es de 1825 y aunque no se tradujeron hasta 1879 al castellano, Carlos Latorre estudió en París y pudo conocer la primera versión. Latorre trabajó con Máiquez e incluye en sus clases el realismo que aprendió en Francia con Talma y en España con Máiquez en las tablas. Latorre comparte la opinión de François Joseph Talma, el actor ha de ser sensibilidad e inteligencia como las dos cualidades más importantes.

Abre sus puertas el Real Conservatorio de Música y Declamación en 1831 con Francesco Piernarini como director, con un primer profesor de Declamación, Joaquín Caprara, al que se unen en 1832 los maestros de Declamación Carlos Latorre y José García Luna, todos han trabajado con Máiquez como afirma Juanjo Granda en RESAD, historia de una escuela centenaria.

El manual de Bastús recibió elogios de prestigiosos actores, dramaturgos y profesores del Conservatorio, parece que fue sustituido en 1858 por el *Manual de Declamación* de Julián Romea, este plantea como principal objetivo del actor en escena, la búsqueda de la verdad, no la creación de una ficción que se asemeje a la realidad. Defiende la necesidad de que el actor sienta las pasiones planteadas en la obra teatral, es decir, su propuesta para la declamación es cercana al naturalismo. Esta otra propuesta para la creación de los personajes se hará eco en la segunda mitad del siglo XIX, así vemos que Bretón de los Herreros para 1852 recordaba que el ensayo de Fermín Eduardo Zeglirscosac como válido para pintores o escultores, aunque peligroso para actores por poder caer en la caricatura.:

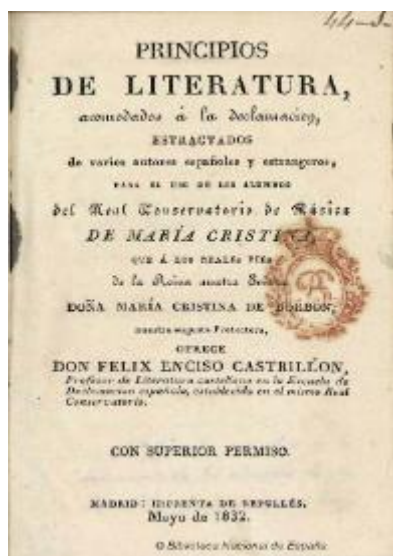
“No es esto decir que el actor novel y aún el ya formado deban despreciar estas y otras nociones relacionadas con su arte, ni que el hacer frecuentes y detenidas visitas a los museos de pintura y escultura deje de convenirles; mas no para proponerse copiar exactamente la gesticulación y actitud de cada figura en situaciones análogas, porque corren mucho riesgo de dar en la caricatura; pues con poco o mucho caudal de observaciones y conocimientos el actor, ya lo hemos dicho, y nada se pierde con repetirlo, debe atenerse a la inspiración del momento y esperarlo todo de ella. (Soria y Pérez- Rasilla, 2008: 90 y Bretón, 1852: 59).

Tendremos que llegar a la mitad del siglo XIX para comprobar que la teoría dramática abandona antiguas tradiciones ilustradas, antiguas convenciones teatrales concebidas y acordadas para mostrar las pasiones y emociones que invaden al personaje. A lo largo de la segunda mitad, se aprecia una nueva concepción del actor y un diferente objetivo en su oficio, comienza esta búsqueda y la logra gracias a una lucha incesante Isidoro Máiquez. Sus seguidores coetáneos y posteriores continúan la búsqueda en la representación de la verdad, la naturalidad, no obstante, a lo largo del siglo XIX solo se consiguen encontrar deseos de naturalidad en sus escritos, la naturalidad llegará a las tablas un siglo después con la llegada de William Layton a España y sus conocimientos actorales, el método.

Lo afirman los estudios de la segunda mitad de siglo que, si bien no especifican el grado de realismo alcanzado en las tablas, si evidencian que el último Romanticismo decimonónico se extendió hasta la última década. Así, se recoge en la trayectoria profesional de la actriz María Guerrero, que en 1888 muere Rafel Calvo y Revilla y con él la declamación romántica, en ese momento, es eclipsada su muerte por el actor Antonio Vico, gran maestro del gesto efectista, es tomado ese momento como el más adecuado para regenerar el teatro español, así comienzan entre otros Galdós y Emilia Pardo Bazán a trabajar en esa dirección.

Por tanto, las pretensiones de naturalidad en la práctica escénica serán constantes desde la segunda mitad del siglo XIX, aunque solo a nivel teórico, como recogemos en el presente capítulo, será preciso esperar para materializarla en escena cien años más y la llegada del método a España de la mano de William Layton. Una vez más, ni la literatura dramática decimonónica, ni las expectativas del público asistente a la representación permiten al actor dar el paso al naturalismo en las tablas, pese a los deseos fervientes de hacerlo que se aprecian en sus teorías dramáticas y tratados de formación actoral.

2.3-ENCISO Castrillón, Félix. (1832): *PRINCIPIOS DE LITERATURA ACOMODADOS Á LA DECLAMACIÓN.*



2.3.1- INTRODUCCIÓN.

En el conciso estudio preliminar de Guadalupe Soria Tomás y Eduardo Pérez Rasilla, sobre Vicente Joaquín Bastús y Carrera y su *Tratado de Declamación o Arte Dramático*, tenemos información del uso de un libro en los primeros años de funcionamiento del Real Conservatorio de Música y Declamación, un tratado usado para uso de

la enseñanza de Literatura, obra de Félix Enciso Castrillón, también profesor del Real Conservatorio María Cristina. Se trata de *Principios de Literatura acomodados à la declamación*. Ha señalado Álvarez Barrientos que ya en la introducción se sitúa el autor dentro de la corriente ilustrada, así lo recogen Guadalupe Soria y Eduardo Pérez Rasilla:

” Todos los contenidos se exponen a lo largo de dieciocho apartados siguiendo el método de preguntas y respuestas, de los que quizá los más interesantes sean los correspondientes al número dieciséis “Declamación teatral. Reglas generales” y el número diecisiete “Rasgos de las pasiones” [...] Al tratar las pasiones, Enciso, sigue la línea marcada por la tratadística anterior. [...] Comprobamos como la tradición fisiognómica se va manteniendo y transmitiendo de unos tratadistas a otros.” (Soria y Pérez Rasilla, 2008: 79-80)

No obstante, para 1832, el concepto de representación actoral ha sufrido algunos cambios, con respecto a la centuria anterior, han sido superados los estudios de Antonio Rezano, o Zeglirscosac, en cierto modo, sí consideramos las aportaciones de Isidoro Máiquez, aunque se comprobará a lo largo de este capítulo, que gran parte de la teoría dramática del primer tercio de siglo se apoya todavía en los preceptos neoclásicos en lo referente a la expresión de las pasiones, sus propuestas decimonónicas continúan instaladas en la fisiognómica.

Bretón en 1834 muestra, como hemos visto, un panorama bastante desolador de la puesta en escena española, aunque, recordando las innovaciones que aportó Isidoro Máiquez y que Andrés Prieto muestra en su *Teoría teatral* es posible, que no todos los actores se ajustaran a las descripciones de Bretón y en la puesta en escena incorporaran cambios, no obstante, la concepción de declamación decimonónica, se ajusta a las ideas que vemos en el tratado Félix Enciso Castrillón y otros que veremos seguidamente.

Castrillón muestra unas condiciones diferentes para ejecutar correctamente el trabajo del actor, si las comparamos con las

indicaciones propuestas en el siglo anterior con Rezano o Zeglirscosac. En su manual se presentan los contenidos en sucesiones de preguntas y respuestas, Como lo hará Julián Romea en 1858. Son estos los contenidos repartidos en capítulos:

- I Idea general de la retórica y poesía. División de las piezas teatrales.
- II Ilusión. Reglas generales del teatro y adornos de la fábula teatral.
- III División del drama y licencias que se permiten al poeta.
- IV Tragedia. Sus reglas. En que especie de verso debe escribirse.
- V Comedias. Cuáles deben ser sus argumentos y su lenguaje.
- VI Dramas sentimentales. Heroicos. De gran espectáculo. De magia.
- VII Melodrama. Zarzuela y folla. Oratorios sacros.
- VIII. Ópera. Opereta.
- IX Entremeses. Sainete. Pantomima. Adornos del lenguaje.
- X Adornos del lenguaje poético.
- XI Varias clases de pensamientos y palabras. Cuántos son los estilos. Cuáles son sus vicios.
- XII Del verso español y sus especies.
- XIII La rima o consonancia final.
- XIV Las composiciones líricas
- XV Las composiciones poéticas para cantarse.
- XVI Declamación teatral. Reglas generales.
- XVII De la verdad de la acción. De la voz del gesto. Rasgos característicos de las principales pasiones.
- XVIII Del poema épico y de la poesía bucólica o pastoril.

En la gran cantidad de información vertida en el manual, los contenidos dedicados al arte de la declamación son realmente anecdóticos.

2.3.2- ESTUDIO DE SUS ENSEÑANZAS. LA CORRECTA DECLAMACIÓN DRAMÁTICA SEGÚN ENCISO CASTRILLÓN.

En el capítulo XVI De la Declamación actoral, indica que es este un arte consistente en expresar con voz, gesto y rostro las emociones que el poeta o autor indica, considerando las circunstancias en que se encuentre el personaje. Vemos las enseñanzas más importantes que muestra:

- Ha de buscar el actor el modo más natural para expresar el estado del personaje, indica que el modo natural de mostrarlo incluye, un modo natural en general y un modo natural particular de cada personaje, el actor ha de saber conjugar ambos. El que sepa hacer esto en todos los caracteres es un buen cómico, dado que considera al actor en desventaja con respecto al cómico, pues, solo puede dominar un determinado y más limitado número de personajes, no son sinónimos por tanto actor y cómico.

- Parte de la idea, de que el estudio más importante para el teatro es la imitación bien entendida, no sirve la mera copia, eso es remedar y no imitar. Por tanto, los actores principiantes no deben imitar a los actores célebres pues, esto destruye las disposiciones del actor. La buena imitación se desentiende de los rasgos comunes y solo mira los característicos de la situación del personaje.

- Las pasiones tienen un carácter general, que es común a todos los hombres y otro particular que pertenece a las circunstancias de la persona que las siente. Para que el actor tenga en la declamación toda esa exactitud, no basta con que sienta la pasión que representa, es preciso que la sienta de la misma forma que la siente el personaje.

- El actor ha de ser dueño de sí mismo mientras está en la escena, y no olvidar que en teatro debe mostrarse la copia de la naturaleza y no la naturaleza misma. Por tanto, recargar la expresión de un personaje solo es recomendable, en algún caso en comedia y sin llegar a desfigurar al personaje. Da unas reglas para ayudar al actor a identificarse con el personaje que representa:

- Debe conocer la relación que su personaje tiene con todos los personajes.
- Debe atender al diálogo en todo momento y especialmente, cuando la escena pide que despliegue una pasión. Es preciso graduarla conforme lo va demandando el texto. Esa graduación es la que lleva al extremo de la pasión al personaje.
- No debe el actor salir a escena confiado en la ayuda del apuntador, pues al limitarse a repetir sus palabras, desperdicia el actor sus cualidades, su formación y su estudio.
- El actor debe olvidarse del público, no debe dirigirles directamente el texto en ningún momento de la obra, ni en los apartes, ni monólogos. Esta norma debe respetarla el conjunto de actores, lo que llama el cuadro de escena. Todos los actores participantes en la obra han de aportar a este conjunto de escena, también cuando no tengan texto; en la ya mencionada representación muda, lo que demuestra que pese a haberse indicado en numerosos tratados anteriores, no es una práctica actoral habitual en la escena, ya que nuevamente en 1832 la reclama Enciso Castrillón. Deben responder a este esquema actoral dado que los actores, que miran al público o hablan entre ellos, conversaciones que no aportan nada al argumento, rompen la ilusión escénica y dejan solo al actor principal. Creemos evidente que si Enciso Castrillón hace esta advertencia

a los nuevos actores que se forman es porque aún es una práctica que no se ha erradicado en las representaciones, si no ocurriese, no tendría que advertirlo.

- Un efecto es una acción del actor que sabiamente provoca las lágrimas o la risa en el público, con un texto que generalmente leído no resulta interesante, aunque el actor de recursos lo convierte en un momento importante de la representación. Un efecto requiere de suma precisión, si no se hace en su debido momento se enfría la acción de la escena.

En el capítulo XVI también, dedica unas explicaciones a las conveniencias teatrales, resulta interesante para el actor ya que indica:

- Las conveniencias son unas reglas que han de respetar los actores acordes a la acción, en tiempo y lugar. Las reglas se derivan de la naturaleza misma del teatro. El teatro ha de ser una escuela de costumbres y de urbanidad, los actores deben observar las reglas de urbanidad del país de los personajes que representan. La mala educación de un personaje solo aparecerá en escena para ridiculizarlo.
- El conjunto de escena debe uniformar los tonos de voz y postura, no es conveniente que los personajes más importantes sean superados por el resto de los personajes.
- No deben los actores incluir texto en la representación que no haya indicado el autor, sobre todo en la tragedia.
- El actor que está en escena debe seguir el impulso que le dan los versos al entrar o al salir de la escena, deben hacerlo sin precipitación. No deben salir en línea recta desde el bastidor

hasta a las candilejas, han de hacer todo con decoro, urbanidad y siguiendo el texto en todo momento.

Dedica el capítulo XVII a la Variedad de la acción. De la voz y el gesto. Rasgos característicos de las principales pasiones. Habla en este capítulo en términos que bien podrían usarse en el teatro realista de nuestros días, menciona los objetivos del personaje, señala lo conveniente de vivir las circunstancias del personaje para no desfigurarlo con gestos ridículos, entiende la declamación como la emoción que afecta y cambia a la voz, así como a la gestualidad. Destaca la necesidad de dar a cada verso el sentido correcto, es preciso decir el verso con el sentido que le corresponde y no cantarlo.

Vemos sus enseñanzas principales:

- La acción es la conformidad del actor con lo que ha creado el poeta. Cada escena produce cambios en el personaje, lo acerca o aleja “del logro de sus ideas”. Esta situación debe animarla con su semblante con su aire o modo de manejarse, con la acción de las manos.
- El rostro ha de parecer animado por la pasión que finge, pero no desfigurado por gritos demasiado fuertes. Resulta complicada esta tarea ya que a los actores se les ve en el teatro, como a los cuadros pintados, a lo lejos, por lo que es habitual ver facciones algo abultadas. Abultando mucho el gesto o la acción, se hace ridículo al personaje más heroico. La única regla que propone es que el actor sienta lo que siente el personaje y como lo sintió el personaje, e indica, que si la naturaleza le ha dado un corazón sensible y una fisonomía animada, estos junto a su estudio y buen gusto, le indican los extremos que tocan lo ridículo. Su semblante expresará con verdad lo que debe. Aunque si la naturaleza le ha negado sus dones son inútiles todos los preceptos.

- La declamación teatral. Respeto a este punto afirma Castrillón que, es una modificación que la voz recibe cuando estamos agitados por alguna pasión y que anuncia esta disposición de nuestra alma a la que nos escuchan y lo manifiestan los rasgos del rostro a los que miran. Apreciamos una clara similitud con la llamada, cadencia cómica, de la que hablábamos en el capítulo I al tratar a Antonio Rezano, autor que presenta su obra en 1768. Demuestra esto que el concepto de declamación continúa considerándola: *“una grata consonancia, que tiene jurado maridage entre la voz y el oído”*. Esta convención en la declamación continuará impresa a ella mientras la representación teatral se apoye en textos poéticos. Será con la aportación de los textos naturalistas en prosa cuando en lugar de declamación el actor realiza una interpretación del texto, en lugar de declamarlo.
- De aquí es que la voz debe señalar con su tono el afecto, sin olvidarse jamás de las circunstancias del personaje, si se desatienden se confundirán los afectos.
- Para ello el actor debe usar el tono natural, ni muy elevado ni muy bajo. (realmente se refiere a la intensidad) Se deben vocalizar cada una de las sílabas emitidas, respetar las pausas, que marca la ortografía, corregir acentos de provincias, graduar el afecto tal y como indica el autor, economizar la voz por grados si la pasión que lo lleva ha de llegar a un extremo, se ha de graduar según lo indican las circunstancias.
- Los distintos versos del personaje no exigen la misma expresión, hacerlo provocará la monotonía en el sonido. Esta monotonía fastidia al oído y destruye en gran parte la verdad de la declamación, al alejarlos del tono natural que se deba usar.
- Es preciso recitar versos como versos, pero no cantarlos, el buen gusto es el único maestro.

- Con respecto al gesto solo pide verdad y variedad, seguir un plan determinado, es acercarse mucho a la afectación, creemos, que hace clara referencia al estudio de Zeglirscosac o al menos a los estudios en materia de fisionómica.
- Los afectos son un movimiento del alma que domina al hombre, el actor ha de conocer los movimientos exteriores que provoca cada pasión.
- Las pasiones más comunes en teatro son orgullo, desprecio, temor, terror, espanto, horror, estimación, veneración, amor, desconfianza, celos, odio, cólera, rabia, tristeza, abatimiento y desesperación. Expone una explicación de ellos, en cuanto a lo que siente la persona invadida por las pasiones, o afectos; aunque no del modo minucioso en que lo hiciera Fermín Eduardo Zeglirscosac.
- Hace una importante reflexión, los afectos se representarán de forma diferente según el personaje y las circunstancias. Dejando paso a la creatividad del actor sometido por las circunstancias del personaje.

Todas estas enseñanzas bien aplicadas llevan al actor a una práctica escénica realista, aunque las críticas o sátiras teatrales de la época dejan ver que no se aplicaban aún tales enseñanzas en la representación. No se han superado las convenciones teatrales procedentes del siglo pasado. No obstante, son el camino para lograr la mejora de la representación teatral que permita realmente crear y mantener la ilusión teatral.

2.4-BASTÚS Y Carrera, Vicente Joaquín (1833) *Tratado de Declamación o Arte Dramático*.



2.4.1-INTRODUCCIÓN.

Siguiendo nuevamente, el estudio de Guadalupe Soria Tomás y Eduardo Pérez- Rasilla nos adentramos en este *Tratado de Declamación*, aceptado como manual para las clases, de la Escuela de Declamación Española en 1834, es decir el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina. Para ser aceptado requiere el informe favorable de los actores Joaquín Caprara, Carlos Latorre y José García Luna, profesores de declamación en dicha escuela. Hecho que nos sorprende y extraña, dado que estos actores han pasado a la historia como actores que gracias a sus trabajos escénicos junto a con Isidoro Máiquez y Juan de Grimaldi logran una mejora en la declamación teatral, dando un paso hacia el Realismo, no obstante, apoyan el tratado de Bastús que supone un retroceso en ese proceso, con respecto al de Félix Enciso Castrillón.

Recordamos que ya debía usarse, el ensayo de Félix Enciso Castrillón, estudiado en el apartado anterior, o al menos el autor, en sus clases, haría referencia a su estudio, lógicamente; defendía este la imitación de las conductas humanas exactas, no remedar, imitar las circunstancias del personaje realmente y teniendo presente cómo las vive el personaje.

O considerar qué acciones acercan o alejan al personaje del logro de sus ideas. Por tanto, consideramos las enseñanzas de Castrillón, más cercanas al Realismo que las de Bastús y Carrera, el que va a proponer la imitación de las vivencias del personaje, por parte del actor, aunque en la línea que marcará Francesco Riccoboni o Diderot, el actor ha de fingir, no sentir para no ser sobrepasado por los sentimientos. Esto acompañado de las convenciones teatrales que, inalterablemente han pasado de un siglo a otro, referentes a los conceptos de declamación y expresión de las pasiones, hace que la práctica escénica actoral, retrase su acercamiento al Realismo, dado que con el tratado de Bastús se pierde, también de la teoría el objetivo de acercamiento al justo medio y declamación interior que Máiquez ya había logrado.

Vicente Joaquín Bastús y Carrera nacido en los años finales del siglo XVIII, entre 1794 y 1795 es Doctor en Farmacia, aunque su pasión teatral, lo convierte en una personalidad relevante del teatro nacional y catalán decimonónico.

En 1832 se publica en el Diari de Barcelona, el estreno de la única obra que estrenará, la comedia *Antonio o el mal uso del talento*, en la línea de la comedia de Molière, aunque de poco éxito, pese a contar con gran cantidad de elementos convenientes para su triunfo en las tablas, por contener elementos de la comedia lacrimógena. Colaboró a su escaso éxito, pues sólo fue representada el día de su estreno, su escandaloso argumento, incluye un adulterio consumado, por ello, quizá la censura prohibiese la obra. Hecho que parece coherente con las pretensiones de buen gusto y decoro, por las que aboga el teatro decimonónico.

En este mismo Diari de Barcelona, publica Bastús, una serie de críticas teatrales y reflexiones sobre diferentes aspectos del arte escénico. En ellos muestra su obsesión por conseguir en el teatro fidelidad histórica, desea acabar con los anacronismos de los que culpa a los directores de escena. Refleja su gusto por la verdad en escena en la exhaustiva descripción de la interpretación de la actriz Juana Pérez en el personaje de Elena de la obra *Educanda o Colegio de Tonington*, el 1 de

agosto 1833. De esta crítica interesa el estudio de la representación del personaje por la actriz:

” Bastús alaba la capacidad de la actriz para reflejar las transiciones emocionales que experimenta el personaje, tanto en el rostro, en los movimientos corporales y en su voz; es decir, se centra en lo que serían los rasgos cinéticos relativos a la interpretación del actor” (Soria y Pérez -Rasilla, 2008:21)

En 1800 indica Fermín Eduardo Zeglirscosac, en un plano teórico, acompañado de ilustraciones, cómo representar cada una de las pasiones en su *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*, treinta años después se aprecia este modo de representación en la escena, acompañado del proceso intermedio que acompaña a las pasiones, la transición entre una y otra. Setenta años después se han conseguido, en parte, las peticiones de Francisco Mariano Nipho a los actores en este sentido, esto es, difuminar una pasión para ejecutar la siguiente. No obstante, incidimos en que la expresión mostrada en cada emoción aún sigue la línea de la afectación y la exageración. Continúan en las puestas en escena las tendencias estéticas indicadas por Fermín Eduardo Zeglirscosac, que recrean pasiones y pintan gestos en el rostro, durante la representación teatral.

La lentitud de la incorporación, de estos modos en la representación teatral que mejoran la calidad del trabajo del actor es debida a muchos factores, aunque destaca Bastús aún en 1858, que el público es en parte culpable, pues aplaude cualquier cosa, tenga calidad o no, así lo atestigua en el artículo Aplausos y silbidos: aprobación y reprobación del 15 de agosto de 1858. Un año después culpa a la crítica de la mala calidad actoral, por considerar que los críticos reparan en elementos irrelevantes; así lo hace en el artículo De la crítica teatral, publicado en el Diari de Barcelona el 6 de febrero 1859. Sin duda, sus reflexiones cargadas de verdad se sostenían en la constante observación de la práctica escénica del teatro de su momento, por ello, para 1833 publica en el Diari de Barcelona el *Tratado de Declamación o Arte Dramático*, el 30 de mayo,

de utilidad, según el autor, a todos los actores y profesores de bellas artes:

“[...] este tratado, único en su clase, escrito adrede para los actores es también de utilidad a los profesores de bellas artes para dar a sus figuras inertes el carácter propio de la pasión o afecto que hay que expresar y convenientemente al mismo tiempo a los aficionados a los espectáculos dramáticos para poder juzgar con más conocimiento y hablar con propiedad del bueno o mal desempeño de los actores (Soria Y Pérez- Rasilla, 2008:30)

El texto se toma en 1834 para uso de la clase en el Conservatorio de Música y declamación de María Cristina. Ya se utiliza aquí el texto de Félix Enciso Castrillón, de alguna manera. Desconocemos las interpretaciones que los profesores dieron a ambos manuales.

El 4 de febrero del mismo año, Bastús es incluido en la Junta literaria de la Academia, donde publica diferentes memorias relacionadas con la ciencia, en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona. Continúa su labor investigadora intentando mejorar la calidad interpretativa entre los profesionales del medio teatral, se interesa por diferentes campos y en 1837 lee la memoria Utilidad de establecer un curso de enseñanza de historia aplicada a las bellas artes:

“Son tantos los despropósitos históricos que desgraciadamente observamos en las producciones de las bellas artes, aun en aquellas ejecutadas por profesores eminentes, que las incoherencias e inexactitudes que aparecen en el teatro son tan comunes y de tal naturaleza que no tememos asegurar fuera de suma utilidad establecer una clase que en poco tiempo enseñara a los profesores y directores de escena la manera con que deben proceder en la ejecución de sus obras respetivas.” (Soria y Pérez- Rasilla, 2008: 35)

Deja evidencia este intento de mejorar el oficio, en 1837, del mal estado en que continúa encontrándose el teatro español y en concreto la calidad del trabajo actoral.

En este curso se da a conocer la historia general, junto a conocimientos relativos a la profesión artística, la historia de las ciencias y las artes. Incluye los siguientes puntos: Principios generales de historia. Historia particular de cada una de las ciencias y artes. Teogonía, Mitología y práctica religiosa. Legislación o jurisprudencia artística. Trajes civiles y religiosos y militares. Armas y estrategia, y Juegos, teatros, ejercicios gimnásticos y demás espectáculos públicos y se detalla el contenido principal de cada apartado.

Estas publicaciones centradas en el desarrollo de la formación actoral, para la consecuente mejora de la representación escénica, proporcionan a Bastús reconocimiento de varias academias y es elegido para desempeñar la cátedra de Declamación del Liceo de Barcelona, entre otros muchos honores. El reglamento del Liceo especifica que junto a las Academias de Declamación y Canto para aficionados se planificarán escuelas teóricas para que evolucione el arte declamatorio mediante el conocimiento del idioma italiano y la creación de lecciones de canto. A Bastús se le otorga la cátedra de Declamación del Liceo de Barcelona en marzo de 1839, aunque existen polémicas en torno a ella, dado que existe la opinión de que Bastús no está preparado para ocuparla al ser sus conocimientos exclusivamente teóricos. Aunque es evidente que la práctica escénica, por sí sola, no conseguía mejorar el estado de representación teatral española. Ni los numerosos estudios teóricos centrados en materia declamativa lo conseguían. La negativa de Bastús de iniciar las actividades, ocupando la cátedra, proporcionaba problemas al Liceo, este problema no es el único que acecha a la cátedra de Declamación, Finalmente se nombra a José García Luna que ya era Maestro Honorario de la Escuela de declamación Española de Madrid, aunque ejerció su nueva cátedra hasta 1865 en el Liceo de Barcelona.

Esto provoca que José García Luna sea sustituido en el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina, por Antonio Guzman en 1840.

En 1848 publica Bastús una nueva versión de *Tratado de declamación o Arte Dramático* ampliando la edición de 1833, se denomina *Curso de Declamación o Arte Dramático*; ya era usado como libro de texto en el Conservatorio desde 1834.

Su carrera profesional tocante a tan variados temas le hizo entrar en la Academia de los Arcades de Roma, se le concede la Cruz de Comendador de la Real Orden de Isabel la Católica y publica numerosas obras de diferente temática. Muere en 1873.

2.4.2-TRATADO DE DECLAMACIÓN O ARTE DRAMÁTICO.

Pasamos al estudio en profundidad del *Tratado de Declamación*.

Bastús propone un tipo de actor culto y educado como el ideal para desarrollar la labor escénica, para ello incluye en su formación, primero conceptos de urbanidad, buena crianza, conocer el idioma patrio y otros idiomas europeos, nociones de baile, esgrima, historia y literatura. Junto a estos conocimientos debe conocer lógica, ideología y fisiología, con el fin de conocer al hombre en profundidad, así como los usos y costumbres de cada uno de los pueblos. Estos conocimientos le permitirán recrear y representar las diferentes pasiones o afectos que sienten los personajes.

Divide el tratado en los siguientes apartados para una mejor clasificación de materias:

- DE LA DECLAMACIÓN DE LOS ANTIGUOS.
- DE LA ESCENA.
- DE LA DECLAMACIÓN MODERNA.
- PRINCIPIOS GENERALES DE DECLAMACIÓN.
- DE LOS TRAJES.
- DEL ACCIONADO.
- DEL ROSTRO O SEMBLANTE.
- DE LA VOZ.
- DEL CARÁCTER.

- FIGURON.
- NOBLEZA. MAJESTAD.
- DE LAS CONVENIENCIAS SOCIALES.
- DE LAS PASIONES O AFECTOS.
- ESTIMACIÓN. RESPETO. VENERACIÓN. AMOR.
- DESCONFIANZA.
- DESPRECIO.
- CELOS.
- CÓLERA.
- TEMOR. HORROR. ESPANTO. ASOMBRO. HORROR.
- ODIO.
- FUROR.
- IRA.
- MELANCOLÍA. TRISTEZA.
- VERGÜENZA.
- ORGULLO. VANIDAD.
- TRANQUILIDAD. ACTIVIDAD.
- ADMIRACIÓN.
- ALEGRÍA.
- RISA.
- TERNURA.
- DEVOCIÓN.
- SUFRIMIENTO.
- AGONÍA. MUERTE.
- CONCLUSIÓN.

Nos detenemos en los apartados que hacen referencia al trabajo del actor de su tiempo, es decir, 1833.

2.4.2.1- DE LA DECLAMACIÓN MODERNA.

Incluye la información de *El Arte del Teatro* de Francesco Riccoboni, que vimos traducido al castellano por Joseph De Resma, Rosa María Polonio Morales

concretamente los puntos la expresión, la inteligencia, el fuego y las cartas nueve y quince de Engel.

“Se da el nombre de declamación, al arte de expresar por medio de la voz, del semblante y del accionado los afectos y sentimientos del personaje. Esto debe hacerse con toda la exactitud, con toda la variedad y con las modificaciones que exige la edad, el carácter la situación y las demás circunstancias en que se supone hallarse el personaje que se intenta representar”. (Soria y Pérez Rasilla, 2008: 149)

Los puntos más importantes de este apartado son los siguientes:

- Considera que a cada personaje le corresponde un diferente tipo de actor, pues a cada personaje le corresponden unas cualidades internas y externas. Hace una distinción entre el cómico que es capaz de imitar a todos los personajes y el actor que cuenta con un menor registro. Una opinión que comparte Félix Enciso Castrillón.
- Todos deben huir de la afectación, saber representar las diferentes pasiones de que es susceptible el hombre, aunque defiende que el actor es más adecuado para las tragedias, y el cómico para representar más cantidad y más variados caracteres.
- El actor entre sus características ha de tener fuego, incluye la distinción entre fuego y fuerza que hiciese Francesco Riccoboni.
- Debe el actor estudiar las formas de interpretar el texto, la forma de entenderlo, un mismo texto puede decirse de diferentes formas, dependiendo de quién se lo diga y en qué situación.

- En el escenario no aparece la naturaleza, sino la copia de ella; debe ser así, pues el actor embargado por las emociones sería superado por ellas, no podría representar al personaje. Los sentimientos verdaderos se apoderan fácilmente del corazón de modo que dominándole falsifica la expresión.
- La justa medida de expresión de los actores es expresarse como el pueblo y representándose en la escena como los nobles, pues, los primeros carecen de la finura que otorga la educación.
- El actor ha de abandonarse a la pasión que embarga al personaje, aunque conservando sangre fría para no olvidarse, que aunque, solo es una representación, esta debe ser perfecta, el actor debe imitar, no remedar.
- Una buena imitación solo sigue rasgos característicos de la situación del personaje, huye de los rasgos generales. La simple acción de remedar puede acabar con las disposiciones naturales que tiene el actor.
- Es fundamental que para que la representación sea uniforme y se genere un conjunto de escena, se analice detenidamente los principios deducidos de la naturaleza que a continuación detalla.

2.4.2.2- PRINCIPIOS GENERALES DE LA DECLAMACIÓN.

Dictamina 18 reglas para realizar una correcta Declamación:

- 1- El actor debe leer toda la obra y detectar con qué objeto la escribió el autor.
- 2- Utilizar el contexto geográfico e histórico de la obra para envolverla en un adecuado marco decorativo, así como realizar un conciso estudio de la indumentaria que mejor convenga.
- 3- Debe estudiar a todos los personajes para establecer el tipo de relación que los une.
- 4- Concreta las características de su personaje; edad para determinar qué movimientos y locución le corresponde o qué temperamento muestra el personaje a representar. Debe el actor analizar las situaciones en que hubiera de hallarse durante la acción para expresarla con oportunidad o recargar en ellas la pasión o el afecto dominante y la causa que las producen, las acciones y la situación y carácter de las personas con quien estuviera relacionado.
- 5- Ha de saberse el actor todo el papel, el que requiera de apuntador no podrá declamar bien en ningún caso. De forma que nunca sorprenderá al espectador. El hecho de que el actor espere para hablar, la ayuda del apuntador rompe la ilusión, lo que repercute negativamente en la recepción de la representación por parte del espectador.
- 6- Cada palabra del texto debe ser estudiada y comprendida por el actor para la correcta representación.
- 7- El actor no se dejará ver hasta su salida a escena, evitará las esperas entre bastidores que delaten su presencia en ellos para el público. Una vez ha salido a escena se comporta, habla y se

mueve de la manera en que le exige su personaje que lo haga, aunque sale se presenta y avanza con decoro, urbanidad y demás reglas que señala la buena educación. No sale y se dirige al público, directamente, lo hace:

” sin tener en consideración la presencia del público. Al retirarse de la escena seguirá las mismas reglas que al entrar en ella y no dejará de representar hasta haberse internado bien y despacio de la vista del espectador. El defecto común de muchos espectadores y aún más a las actrices, es dejarse ver antes de haber de salir a escena y cesar de representar al retirarse cuando aún se hallan a la vista de los espectadores o quedarse entre bastidores para sus conveniencias particulares, hace infructuosas las más veces todos sus esfuerzos y sus buenas disposiciones destruyendo en un momento toda la ilusión teatral”. (Soria y Pérez- Rasilla, 2008: 156).

Sin duda, la novedad más destacada en este punto es la consideración del actor, con respecto al espectador, el actor ha de ignorar su presencia, este factor aumenta el grado de ilusión de la representación, lo que a la vez la hace más veraz. Entendemos pues, que para 1833 el concepto de cuarta pared ya ha sido incorporado a la escena española, si bien no todas las representaciones la conseguirán. La puesta en escena en general, no se corresponde con las indicaciones marcadas por los teóricos y tratadistas. André Antoine propone el uso de la cuarta pared en la práctica escénica, hacia 1897 en su Théâtre Libre de Paris.

- 8- Insiste nuevamente en la necesidad de que el actor, ni en los apartes se dirija al espectador, da indicaciones de que se considere el telón, un muro. Pese a esta cuarta pared que incluye Bastús en la representación advierte a los actores, no olvidar que

los comportamientos del personaje se desarrollan. ante un público respetable y religioso.

9- El actor, para determinar qué traje y qué movimiento le corresponde a su personaje debe saber, cuál es su estado de ánimo.

10- Los ojos y el rostro deben indicar al espectador lo que pasa en el interior de su personaje. Considerar quién le habla al personaje y qué le dice.

11- Desde el momento en que un actor sale a escena no puede olvidarse de que representa a un personaje; debe representar en todo momento al personaje, cuando habla y cuando no lo hace. Describe comportamientos inadecuados de actores en escena que hacen pensar, que tales situaciones se sucedían en los escenarios que contemplaba Bastús; estas acciones consistían en recitar sin reparar en lo que dicen, moviendo los ojos sin lógica. Actores que no atienden a los compañeros de escena que hablan, o que fijan la vista en el público sin motivo, que gesticulan dando repuestas a preguntas que les hacen entre los bastidores, gestos que en nada se corresponden con el personaje que desempeñan, con la situación que se plantea en la obra representada. Estos comportamientos destrozan la representación, así como, perjudican al trabajo de los compañeros. Desdibujan los pasajes más importantes, los efectos del actor y las palabras más importantes.

12- El actor ha de arreglar su voz a la situación que vive el personaje. No debe resultar monótono, pues no produce efecto en el espectador: *“una inflexión o modificación en la voz hecha con*

oportunidad, da la mayor importancia una relación.” (Soria y Perez – Rasilla, 2008: 158)

- 13- En cuanto a la indumentaria debe ajustarse a la historia.
- 14- El actor ha de componer su rostro, que denomina semblante según el personaje que representa. A veces el personaje no tendrá la misma edad del actor, por lo que es bueno que el actor tuviese conocimiento de fisiología o práctica para transformar su rostro como se precisa.
- 15- Conocidos los afectos que vive el personaje debe el actor representarlos en tal orden, sin confundir uno con otro en la representación.
- 16- El actor ha de presentarse en la escena usando hábilmente los trajes, los arreglos de la voz las diferentes actitudes, etc.
- 17- Permite guardar silencio en escena al actor, aunque esto no sea lo habitual “[...] *el silencio es a veces más expresivo que el discurso más elocuente: ciertas sensaciones solo pueden expresarse callando*” (Soria y Pérez Rasilla,2008: 159)
- 18- Propone al actor ensayar primero solo y luego en unión con los demás actores. Si es posible con los vestuarios y elementos que utiliza:” [...] *el drama más bien coordinado y bien escrito no produce el efecto que era de esperar, si está mal ensayado o dirigido.*”(Soria y Pérez Rasilla,2009: 159)

2.4.2.3- DEL ACCIONADO.

No nos detenemos en el apartado dedicado a los trajes en el que incide en la necesidad de respetar la rigurosamente el contexto histórico y social de cada obra y pasamos al DEL ACCIONADO. En él recomienda al actor:

- no ensayar mirando un modelo para copiarlo después, ni mirándose el actor en un espejo ni copiando a otro, recomienda por tanto recrear las pasiones de manera original, cree que los sentimientos se modifican dependiendo de quién los sienta. Por ello precisa que se necesitan maestros para la representación y no modelos a los que imitar, hace partícipe al actor de la creación del personaje:

“[...]Al hablar debe el actor mover los brazos, pero en esta parte no pueden darse reglas fijas. La pasión que domine el alma del personaje que representa, el sentido y significado de las palabras que se oye o profesa y las reglas de urbanidad y declamación que debe conocer el actor, le indicaran el modo de conducirse en esta parte interesante de la declamación.
(Soria y Pérez Rasilla, 2008:167-168)

- Impregnar los movimientos de naturalidad y soltura sin incurrir en los extremos de muy frío o muy expresivo, evitando acompañar lo que dice el actor con sus pies y sus manos o cabeza. Plantea las mismas indicaciones que Riccoboni, para exponer la mejor postura; en general derecho en escena, sin extremar la postura, graduándola; en previsión de la llegada de los movimientos en los que el actor debe mostrarse superior a los demás, que se hallan en ella, o de lo contrario no podrá hacerlo.
- La rectitud no debe condicionar las acciones del actor. Los hombros del actor han de moverse con soltura, dar un aspecto agradable, caminar con paso firme sin tambalear el cuerpo cada paso. Repara en como las ideas del personaje condicionan su

modo de andar, de este modo, el andar puede ser libre y rápido con uniformidad en el desplazamiento. Con ideas que se presentan con dificultad el paso es más lento y si se plantea alguna duda se interrumpe el desplazamiento. Si se plantean dudas y el personaje pasa de una a otra idea superficialmente su paso es irregular, sin uniformidad, ni destino.

- Estos desplazamientos vacilantes son propios de las pasiones del alma, en los que el personaje se encuentra entre la duda y la incertidumbre, por diferentes ideas, pero particularmente cuando un temor que atormenta la conciencia intenta librarse de él, pero inútilmente. Indica Guadalupe Soria Tomás que la información anterior pertenece a la carta once sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral de Engel, publicado en El espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa, n°225, dos noviembre de 1789.
- El movimiento de brazos y manos sigue las mismas reglas que mandan las ideas. Cuando las ideas se explican sin trabajo nacen una de la otra lógicamente, el pensamiento permite accionar de forma libre, cómoda.
- Si el pensamiento:

“es inquieto y regular y se mueven las manos sin orden ni determinación alguna, siempre que ideas no preceden siguiendo la distracción del pensamiento. Inmediatamente que se presente un obstáculo o una dificultad, se detiene el accionado de las manos “(Soria y Pérez Rasilla, 2008:168-169)

- El resto del rostro responde de la misma manera, ojos y cabeza siguen al pensamiento suaves y fáciles cuando el pensamiento es regular, la duda la resuelve con movimientos de cabeza hacia adelante y hacia atrás. Este punto resulta conflictivo para el actor. Si el personaje se sumerge en los pensamientos que

mueven suavemente sus ojos y cabeza, no estará fingiendo por ello, podría ser arrebatado por una emoción derivada por esa emoción.

- El cuerpo no guarda la misma postura, pone como ejemplo que al cambiar de idea la cabeza que estaba girada a derecha, pase a girarse a la izquierda. Este ejemplo determina que falta subir un escalón al naturalismo pues determina qué movimiento hacer, sin considerar qué idea afecta al personaje.
- Las ideas, también determinan el movimiento y expresión de los ojos, que acompañado de los movimientos de cejas se recoge hacia los ángulos de la nariz. Condicionan la expresión del actor, aunque continúa Bastús condicionando su propuesta a convenciones similares a las planteadas por Antonio Rezano o Fermín Eduardo Zeglirscosac. Igualmente, indica qué hacer con las cejas o el dedo índice para interpretar una idea, condicionando la acción del actor, afirma: *“Las operaciones interiores se ejecutan tanto mejor, cuanto menos las turban las impresiones extremas de los sentidos”*. (Soria y Pérez Rasilla, 2008: 169) Encontramos un contrasentido, dado que en este caso indica como válido los movimientos que determine el pensamiento, sin intervención incluso de los sentidos, dejando al actor indefenso ante sus emociones. No podrá fingir si lo arrebatara una emoción o pasión.
- Esto da idea de la consideración de Bastús sobre la necesidad de concentración del actor; necesita centrar la atención interna del pensamiento, y así, expresar un pensamiento sin interferencias provocadas por la información que aporte los sentidos, es decir, expresar de forma convenida el rostro.
- Estas afirmaciones de 1833, opuestas a las de Francisco Mariano Nipho de 1764, en *Las Pasiones del teatro*, son fruto de la convención teatral reinante a principios de siglo XIX,

influenciada por la tratadística del siglo anterior. No obstante, estos tratados y ensayos buscaban incesantemente la verdad en escena, la imitación de la naturaleza, por ello, en la reedición de este tratado de declamación en 1864, publicado bajo el nombre de *Curso de declamación o arte dramático*, incluye en este mismo apartado uno, la siguiente información:

“Por naturalidad entendemos que todos los movimientos de los brazos, manos, cabeza, etc. sean hijos del alma, es decir, que la naturaleza del sentimiento que se representa. Por ejemplo, que se vea vigor y energía en la acción del hombre orgulloso que manda; debilidad y abatimiento en todos los movimientos del humilde y del desgraciado” (Soria y Pérez Rasilla, 2008: 259)

Otra nota que propondrá en la nueva versión de 1865, y que nos resulta interesante destacar es la siguiente:

“La exactitud de la acción consiste en expresar el sentimiento con movimientos acordes con la palabra que se profiere” (Soria y Pérez Rasilla, 2008: 259)

Esta reflexión, que posibilita una representación actoral realista tampoco es nueva, como hemos visto, Nipho la defendía en el siglo XVIII, así como, Shakespeare en 1603, la pone en boca de Hamlet, al indicar este a los cómicos para la representación, que deben ajustar la palabra a la acción y la acción a la palabra. Existen miles de ejemplos que hacen la misma propuesta. Aunque de momento, en 1833 solo queda en la teoría de Bastús, la línea defendida por Zeglirscosac en cuanto a la expresión de las pasiones. Continúa apareciendo en los tratados de declamación, por lo que entendemos que también en las representaciones teatrales, sobre todo al incluirse en este método de expresión de las pasiones en el presente tratado, usado como manual en el Conservatorio de Música y Declamación. A la vez se aprecian en ellos, en los tratados decimonónicos una

tendencia paralela que valora como válida el accionado del actor siguiendo la línea del pensamiento. Aunque la enmascaran en el proceso de la gestualidad con las indicaciones de Zeglirscosac.

2.4.2.4- DEL ROSTRO O SEMBLANTE.

Bastús desvela aquí algunas referencias en las que se basa, Lavater, Le Brun y Leibniz, aunque Guadalupe Soria Tomás también indica la existencia de ideas de Engel y Cicerón; Afirma Bastús:

“El alma habla muchas veces y del modo más fácil y claro, por las partes cuyos músculos son más móviles, es decir los ojos. Las expresiones de los ojos cuando siguen al pensamiento es a más espontánea, no deja tiempo entre el sentimiento y el efecto de la mirada. [...] La persona que quiere ocultar los afectos de su alma debe procurar antes que todo, que nadie le fije, esto es, que no le miren a los ojos” (Soria y Pérez- Rasilla, 2008: 171)

Teniendo Bastús, ya de antemano estas publicaciones desde el siglo XVIII y de época romana incluso, el motivo de defender la representación de las pasiones de este modo artificial que defiende Zeglirscosac, demuestra que esta elección es un hecho voluntario. La declamación según Bastús se aferra a los principios dictados por los teóricos neoclásicos, pese a conocerse otros estilos declamatorios más naturalistas. Bastús elige la grandilocuencia de la declamación y acompañarla de la forzada gestualidad proveniente del siglo anterior. Esta es la convención teatral propuesta por Bastús, secundada por los profesores del Conservatorio María Cristina en 1834.

- Sin embargo, paradójicamente continúa con la consideración de que los pensamientos pueden afectar a los músculos, pero no a la sangre, porque poco puede hacer un actor para cambiar de

color, enrojecerse o palidecerse. Treinta y tres años atrás, Fermín Eduardo Zeglirscosac indicaba en numerosas láminas dedicadas al gesto, el color que debía adquirir, el actor que lo representa. Y aún así, afirma Bastús: *“Es preciso que todas las pasiones, todos los movimientos del alma se pinten en el rostro”*. (Soria y Pérez Rasilla, 2008: 172)

- Defiende la necesidad de que el actor mediante ejercicios consiga agilidad para arrugar la frente, arrugar las cejas, movilizándolo el medio de estas bajándola fuertemente:

“[...]porque sin duda, la frente arrugada y las cejas fruncidas de diferentes modos y los ojos abiertos en círculo o a lo largo señalan diversas expresiones.” (Soria y Pérez Rasilla, 2008: 172).

Esta convención aleja la naturalidad de la representación actoral. Por ello incidimos en ella, por lo contradictorio de mostrar la línea de pensamiento como guía para desarrollar la acción del personaje y condicionar la gestualidad del actor a otra convención diferente, pues con la práctica escénica se evidencia que la idea que guía al personaje solo puede ser uno en todo momento, es decir, el actor que ponga en práctica este método encontrará dificultad al mostrar las pasiones del personaje con la guía que le supone su pensamiento y el gesto de otro modo. Es irrealizable.

- Hace referencia al maquillaje de los actores, al que bien usado lo considera un aliado para ellos, lo denomina “pintura fisiológica”, incluye la Guadalupe Soria Tomás una interesante nota al respecto (la 112) referida a las memorias de Hipólita Clairon, advierte, que la mala calidad de algunos maquillajes pone en contradicción lo que se ve con lo que se oye proveniente del actor. Recomienda a los actores llevar barba, patillas o perilla, elementos que incluye la estética masculina de la época,

pero que no deben llevar los actores las suyas propias, sino utilizar postizos si el personaje lo requiere.

2.4.2.5- DE LA VOZ.

Se centra en esta edición en la voz, aunque en la última edición de 1865 incluye información relativa a la pronunciación, llamando a este capítulo De la voz y la Pronunciación. Clara evidencia, de que, pasada la mitad del siglo XIX, la pronunciación correcta no siempre está presente en la práctica escénica:

- Comparte las opiniones de Francesco Riccoboni, que vimos con Joseph De Resma. Debe el actor contar con voz llena, dulce y sonora, con ejercicio constante puede el actor lograr estas características para su voz, si no las tuviese.
- Debe el actor evitar la monotonía en la emisión de versos, expresar con el rostro y el tono de voz, lo que se dice, acompañar con rostro y tono de voz la información del texto.
- Igualmente opina que una voz contrahecha, que entendimos como engolada por la descripción que daba de ella Riccoboni, no es recomendable para los personajes.
- Desea eliminar entre los actores los tonillos de provincias.
- Asegura que el actor ha de aparentar y con voz y gestos adecuados, la pasión del personaje, su carácter, impregnar su voz, de manera que un personaje, tímido, pone como ejemplo, debe tener una voz débil.

“Los versos trágicos deben ser pronunciados con el tono que indican los pensamientos que los motivan. Los versos trágicos tienen a la verdad una medida uniforme, sin embargo, no se encadenan siempre del mismo modo y como en estos es

necesario mudar a cada instante de pensamiento y de sentimiento, de la misma manera a cada momento es menester variar de tono". (Soria y Pérez Rasilla, 2008: 178)"

- Recomienda no cantar el verso, para marcar el ritmo, ya que destruye la verdad de la declamación. La única regla que debe seguir con respecto al tono de la declamación es la que prescribe el sentimiento. Nuevamente encontramos una contradicción, el sentimiento guía al tono de la voz e invade los gestos del cuerpo del actor, aunque puede desbordarlo, puede llegar a superar al actor. No consiste este modo de representación en fingir las emociones, muestra Bastús en su tratado una nueva contradicción.
- El actor ha de comenzar la declamación en un tono que no desentone con el actor que acaba de hablar, antes que él; solo los personajes caricaturescos, o figurón se les permite hacerlo. Se busca con esta armonía entre tonos de voz, para huir de la disonía en la representación. Nuevamente Bastús muestra una contradicción, pues afirma que, para la mejor expresión de las pasiones, el actor ha de aislarse de su entorno; de hacerlo no podría responder a las entonaciones que sus compañeros emiten.

2.4.2.6- DEL CARÁCTER.

Expone qué son los rasgos particulares de cada persona, los rasgos característicos, los que generan su carácter. Estos rasgos característicos se traducen en una fisonomía, postura, aire, voz que debe adquirir el actor. Esto requiere un estudio profundo al genio investigador, se ha de sumar el talento para imitar fácilmente lo que

se observa en otra persona. El siguiente paso es “[...] *estar sobre sí en la escena*” (Soria y Pérez -Rasilla, 2008: 179). Entendemos con estas palabras que debe estar concentrado, aún más cuando desempeña un personaje de carácter, pues el actor debe adoptar y mantener gestos que no le son propios y por consiguiente le es difícil mantenerlos. No puede perder la concentración. Debe el actor tener un talento especial y una gran atención para no descuidar en ningún momento de la obra, para no romper la ilusión.

2.4.2.7- FIGURÓN.

Asegura Bastús que es el personaje más complejo de representar, que debe mostrarse como un personaje serio fuera de lugar, esto produce la gracia, casi siempre se acompañan de afectación para sumarla a su ridiculez, aunque, el personaje, aún sustentado por su extravagancia o ridiculez, ha de considerarse uno más de los personajes serios de la obra, ahí radica su gracia.

2.4.2.8- NOBLEZA.MAJESTAD.

Estas características del personaje, solo puede lograrlas el actor de la naturaleza, el arte y la reflexión no pueden conseguirlas. Los actores de este momento no son aristócratas, con lo que resulta difícil que un actor, adquiera este porte noble. Incorpora un punto que sí podría ayudar al actor a representar tales personajes:

“El accionado de estos personajes suele ser medir con su altura corporal, sus relaciones con los que carecen de aquellas ventajas: levantar la cabeza con seriedad y revestirse de un aire un tanto más frío cuanto mayor sea la alta idea que han formado de sí mismos o

más satisfechos están de la posición en que se hallan y del rango que ocupan.” (Soria y Perez- Rasilla, 2008: 183- 184).

2.4.2.9- DE LAS CONVENIENCIAS TEATRALES.

- En este apartado indica Guadalupe Soria Tomás que puede encontrarse información similar a Enciso Castrillón y Franceso Riccoboni.
- Destacamos la novedad que propone Bastús en cuanto al tipo de representación actoral condicionada por la situación de la obra, el actor que consigue un gran efecto, que es aplaudido por el público o que provoca las risas del mismo, debe ser ayudado por su compañero de escena, que no interferirá en tal efecto. Al contrario, si dos personajes alterados por la situación hablan con vehemencia, no deben los actores esperar a que uno acabe para empezar el otro, se cortaran en sus intervenciones fruto de la excitación de la discusión.
- Estas y otras reglas referidas a la representación, deben fundarse en la naturaleza, insiste.

2.4.2.10- DE LAS PASIONES Y LOS AFECTOS.

Los define como un movimiento involuntario del alma. Son los movimientos más o menos vivos del amor hacia los objetos que gustan o impresionan, así como las impresiones producidas por un objeto en el ánimo

Nuevamente se centra en diferentes estudios de fisiología, es decir, indica en qué otras investigaciones se pueden consultar, de qué modo el alma recibe y transmite aquellas sensaciones del cuerpo, qué músculos pone en movimiento, las leyes que siguen este proceso, e igualmente distingue que son precisos otros pasos para estudiar, cómo se muestran en el rostro estos afectos que siente el ánimo. No obstante, llegado este momento considera que:

“[...] como esto sería ajeno a unos principios de declamación, solo nos detendremos en hablar y aún en general, de aquellas pasiones o afectos fuertes que, cuando el alma los siente o se halla herida de ellos, manifiesta su impresión por medio de ciertos movimientos exteriores que obliga a hacer al cuerpo, precisándole, ya avanzar o retirarse, ya a retirar los brazos, ya bajar la cabeza, ya cerrar los ojos, etc”. (Soria y Pérez – Rasilla, 2008: 188)

Es decir, no profundiza, en el modo de expresar las pasiones, tampoco aporta ninguna innovación con respecto a las propuestas ya vistas anteriormente en *El arte del Teatro* de Francesco Riccoboni, o Fermín Eduardo Zeglirscosac, con *El ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones*. Incluso considera que la declamación no precisa representaciones de las pasiones o afectos. Una contradicción más del tratado.

Desarrolla en la misma línea ya vista los siguientes apartados:

ESTIMACIÓN. RESPETO. VENERACIÓN. AMOR. Donde desarrolla una serie de afectos, entendemos, que en un intento de graduarlos, aunque no mejora la clasificación hecha treinta y tres años atrás por Zeglirscosac.

DESCONFIANZA.

DESPRECIO.

CELOS.

CÓLERA.

TEMOR. TERROR. ESPANTO. ASOMBRO. HORROR.

ODIO.

FUROR.

IRA.

MELANCOLÍA. TRISTEZA.

VERGÜENZA.

ORGULLO.VANIDAD.

TRANQUILIDAD. ACTIVIDAD.

ADMIRACIÓN.

ALEGRÍA.

RISA.

TERNURA.

DEVOCIÓN.

SUFRIMIENTO.

AGONÍA Y MUERTE.

Desarrolla los anteriores afectos, cada uno en un capítulo diferente, aunque muy brevemente y siguiendo las indicaciones que vimos con Fermín Eduardo Zeglirscosac, es decir, explica en qué consiste esa emoción, cómo afecta a la persona que la siente, incluso cómo se relacionan dos personas que sienten el mismo afecto y finalmente propone un determinado gesto, establecido por la posición de cejas ojos y boca, pero mucho menos preciso que lo hiciese Fermín Eduardo Zeglirscosac. Así como movimientos del cuerpo que se corresponden con el afecto determinado. No profundizamos en los puntos anteriores, pues nada nuevo aportan a lo ya visto anteriormente.

2.5-PRIETO, Andrés (1835): *TEORÍA DEL ARTE DRAMÁTICO*.



2.5.1- INTRODUCCIÓN.

Este busto, que muestra la ilustración, ubicado en el Teatre Principal de Barcelona es el único recuerdo que se guarda en España de este gran actor. Se desconoce su fecha de nacimiento y de defunción. Y no existen datos definitivos para determinar los lugares en qué ocurrieron. Javier Vellón Lahoz, en su estudio preliminar de la *Teoría del arte dramático* de Andrés Prieto, afirma que:

“[...] existe una total despreocupación por los textos teóricos de materia teatral que desde la segunda mitad del siglo XVIII empiezan a aparecer testimoniando, no solo el cambio de orientación del teatro español hacia la dramaturgia europea. Sino que son el síntoma teatral de una de las etapas cruciales de la historia teatral que, sin embargo hoy queda reducida en los manuales, a un simple recuento de dramaturgos y de obras que por sí solos, no pueden explicar la evolución del lenguaje escénico de la época y es que la verdadera

evolución, se estaba produciendo en el ámbito de la representación en el inicio de la dirección escénica, en los nuevos modelos de declamación expuestos en los tratados, en las controversias entre los profesionales y el control artístico ejercido desde el poder”.(Vellón, 2001: 11)

Se acentúa en el siglo XIX el interés en favorecer nuevas fórmulas dramáticas que permitan representar la naturalidad de los sentidos, de las costumbres, de los hechos sociales para que sean captados en toda su integridad, reafirmando sobre el escenario los intereses de la burguesía, con nuevos géneros como el drama sentimental. Esto acerca a los actores a los modelos vistos de declamación interior y al justo medio propuestos por Máiquez. Aunque habiendo estudiado el ensayo de Enciso Castrillón, el de Vicente Joaquín Bastús y Carrera, junto a la opinión que le merecen a Manuel Bretón de los Herreros, los actores españoles para 1834; debe aceptarse que este interés no llega a las prácticas escénicas de los actores decimonónicos españoles, en sus representaciones.

A lo largo de estos cincuenta años, comprendidos entre 1775-1825 aproximadamente, el trabajo actoral en España será variado. Habrá una tendencia para la tragedia que sintetiza el pensamiento ilustrado, ligada a la declamación francesa, por otra parte, la expresividad histriónica de gestos espectaculares, como la que exige la comedia de magia; buen ejemplo del carácter del actor español, a la que se suma una declamación más naturalista, próxima a la comedia, con una vertiente muy clara hacia lo lacrimógeno y de la que será Máiquez el mejor ejemplo. Él logrará unir las tres tendencias. Convirtiéndose en icono del actor ilustrado y precursor del romántico en España.

Máiquez huye de las representaciones expresivas de los sentimientos, estas manifestaciones de los sentimientos pasan antes por el tamiz de la razón, por tanto, razona en escena los sentimientos, involucra a su corazón en la representación, aunque huye de las exageraciones histriónicas, propias las representaciones teatrales barrocas españolas, evita estallidos emocionales sentidos y fingidos, al requerimiento de las

obras representadas, se opta por el canon neoclásico que conjuga decoro, buen gusto y gestualidad estilizada, cuidada y no cotidiana. Isidoro Máiquez encuentra el equilibrio entre los diferentes estilos teatrales, aportando nuevas nociones a la representación, como el justo medio y la declamación interior.

El gusto del público se va acomodando paulatinamente a estas características en la representación teatral. Los actores necesitan una nueva ciencia aplicable a la representación que les permita controlar su expresividad, una ciencia escénica susceptible de convertirse en objeto de estudio racional. En cierto modo el ensayo de Fermín Eduardo Zeglirscosac responde a esta necesidad, aunque nunca se usara directamente en un conservatorio. Si creemos que es usado en algunas propuestas de puesta en escena, de principios del siglo XIX, dadas las afirmaciones de algunos teóricos de materia de declamación. Si se ha utilizado, creemos, el estudio de Zeglirscosac, para inspirar muchos de los pasajes del *Tratado de declamación o Arte dramático* de Bastús y Carrera, entre otros.

Con la llegada del Romanticismo, como hemos dicho, se unirá la expansión pasional de los personajes a la representación teatral. Por tanto, en este momento, el oficio del actor requiere de este el dominio cerebral de sí mismo, para ser capaz de controlar estos estallidos emocionales en su representación. En torno a este planteamiento los teóricos teatrales se moverán, investigando dos modos de expresión teatral, una, la espontaneidad surgida de las emociones del actor, razonadamente y la segunda, un modo artificioso surgido del acto de fingir en escena.

En esta primera línea se moverá Andrés Prieto, que rechaza las formas y métodos de la declamación francesa al igual que Máiquez, pues los actores franceses trágicos han de estar desprovistos de toda sensibilidad, para no dejarse dominar por los sentimientos. La *Teoría de arte dramático* es la mayor defensora de los principios defendidos por Máiquez, propone un sistema de representación, codificado pero que no coarta los recursos

actorales del actor español, su fuego. Esto lo consigue mediante la incorporación de los elementos antes mencionados.

Andrés Prieto, actor de prestigio, compañero de Máiquez y nombrado Maestro Honorario de declamación del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina, escribe una asombrosa *Teoría del Arte dramático* en 1835, que no se publicó en su momento, pero que merece un estudio en profundidad.

2.5.2- TEORÍA DEL ARTE DRAMÁTICO.

En su introducción, Al público expone sus fuentes de inspiración:

“[...] infinitas memorias inéditas de los cómicos que más se han distinguido y en especial de su amigo el difunto Talma escribió a petición de la Academia de Artes y Ciencias de París en 1824 y la compilación de los más notable, sobre el arte, publicado en Francia en 1826” (Vellón, 2008: 51)

Constantemente hará referencias a ellos, Lekain, Talma, Luis Riccoboni y Francesco Riccoboni, entre otros.

Divide el tratado en 13 capítulos, en los que abundan los ejemplos de fragmentos de obras de teatro, acompañadas de la explicación de la correcta ejecución según Prieto, resultan de gran ayuda para el entendimiento de los temas que trata:

1. DEL ARTE DRAMÁTICO EN GENERAL.
2. DE LA PROFESIÓN DRAMÁTICA.
3. DE LA DIVISIÓN DE GÉNEROS DRAMÁTICOS.
4. CUALIDADES DEL ACTOR DRAMÁTICO.
5. APLICACIÓN DE LOS RECURSOS FÍSICOS DEL ACTOR DRAMÁTICO. RECURSOS QUE PERTENECEN A LA VISTA.
6. CONTINUACIÓN DEL MISMO ASUNTO. RECURSOS QUE PERTENECEN AL OIDO.
7. DEL GESTO.

8. DE LA DECLAMACIÓN.
9. DE LA ILUSIÓN Y LA IMITACIÓN.
10. DE LA EXPRESIÓN DE LOS AFECTOS.
11. DEL MÉTODO QUE DEBE PROPONERSE EL ACTOR DRAMÁTICO.
12. DE VARIAS OBSERVACIONES Y PERCEPTOS PARA LOS QUE SE DEDICAN AL ARTE DE REPRESENTAR
13. DEL TEATRO EN GENERAL.

Incorpora esta edición de Vellón Lahoz, tres apéndices que no aportan información a la formación actoral, por lo que no los estudiaremos en este caso. El primer apéndice hace referencia a la prohibición de que los actores puedan ocupar palcos en el teatro. El segundo apéndice es un prólogo al público de la obra de Bonjour *El marido cortejante o La lección*. Y el tercer apéndice es un duro escrito que realiza Prieto al censor Don Tomas Rey. Nos adentramos en los capítulos que sí hacen referencia al trabajo del actor.

2.5.2.1- CAPÍTULO I. DEL ARTE DRAMÁTICO EN GENERAL.

En el primer capítulo, dedicado al arte dramático en general, considera el arte dramático como un arte imitativa, que se realiza mediante un elevado número de medios que han de usarse a la perfección para que funcione. Los conocemos detenidamente:

- El actor debe representar mediante la voz, el gesto, las acciones y los sentimientos, se comienza a desvincular de la vía del fingimiento o no sentimiento de las emociones. Todo ello, sostiene, para conseguir los logros de un gran pintor, con la gestualidad y la acción teatral de un gran orador. Tomando ideas de Lekain concreta, como herramientas actorales el alma,

la inteligencia, la verdad y fuego en el decir, junto a gracia y dibujo en el cuerpo.

- El actor ha de ser un fiel observador de la naturaleza, aunque la mera imitación de ella, lo convertirá en un actor mediocre. Necesita incorporar una envoltura de originalidad, la práctica teatral proporciona una mejora de los dones que proporciona la naturaleza al actor, cree que el actor ha de comenzar representando personajes cercanos a su personalidad, a su carácter, ha de practicar entre ocho y diez años y que los grandes cómicos, entendemos que se refiere a Máiquez y a él mismo, han conseguido grandes logros, tras penosas, largas y humillantes pruebas.
- Por ello, distingue entre el cómico por imitación, que suele resultar mediocre, y el cómico por naturaleza que da resultados excelentes en su representación.

2.5.2.2- CAPÍTULO II DE LA PROFESIÓN DRAMÁTICA.

El segundo capítulo lo dedica a la profesión dramática, no parece Prieto muy satisfecho con la situación del recién estrenado Conservatorio en sus primeros años de existencia pues, dice que la declamación solo se enseña por incidencia en él, ya que la principal función de este es enseñar música, y la declamación enseñada no cuenta con bases sólidas, ni reglas verdaderas, por ello la declamación enseñada consiste en la:” *repetición de tonos, inflexiones y gestos y ademanes de los maestros (como pudieran hacerse con monos o papagayos)*”(Vellón: 2001: 59) esta formación da lugar a actores que copian, no son originales. Nos detenemos en este capítulo a continuación:

- Para 1835, los Maestros Honorarios de Declamación en el Conservatorio de Música y Declamación parecen ser Carlos Latorre, José García Luna y Rafael Pérez, y sus métodos seguidos para trabajar en clase debían ser aprobados por el

director del centro, Francesco Piernarini en ese momento, tenor de gran éxito en Madrid. El manual utilizado es el *Tratado de Declamación o Arte Dramático* de Vicente Joaquín Bastús y Carrera. Del que ya hemos dejado constancia de las contradicciones que en él aparecen. Ante las palabras de Prieto es evidente que no compartía los métodos didácticos usados, lo que concuerda con la idea de que su nombramiento sea la concesión administrativa de una pensión y no el permiso para ejercer su magisterio en el centro y es posible, por tanto, que nunca impartiese clase en el mencionado conservatorio, o lo hiciera por breve tiempo.

- Prieto tiene otra concepción del trabajo del actor, destaca su importancia, pues sin él no existe personaje, aunque deba desaparecer el actor tras él, ahora bien, el actor puede ser alentado o intimidado por el público. De cualquier manera, el actor ha de cumplir con su rol.
- El mismo Prieto se presenta como un héroe valeroso y apasionado, tratado injustamente por las circunstancias de su vida, esta idea del actor la hace extensiva a toda la profesión actoral, se les trata injustamente, aun colaborando a la beneficencia y cumpliendo con las obligaciones legales que se les requiere. La condición social ha empezado a mejorar para 1835, aunque continúan sufriendo innumerables injusticias.
- Piensa Prieto, de la misma forma que Bastús, que el actor cuenta con un registro menos amplio que el cómico, para realizar personajes.

2.5.2.3- CAPÍTULO III. DE LA DIVISIÓN DE GÉNEROS DRAMÁTICOS.

El capítulo tres lo dedica al estudio de los diferentes géneros dramáticos, incluye reflexiones interesantes para todos ellos, pues determina la funcionalidad del actor y del cómico en todos ellos:

- Afirma Prieto de la tragedia, que es un drama con acción propia, su fin es despertar compasión y ternura, el actor que la representa, ha de sujetarse a la noble sencillez, que la caracteriza, este estilo no permite nada que sea campanudo, bajo, ni hinchado, oscuro y afectado. Un pensamiento debe decirse completo, con uno, dos, o más versos, y que el estilo se debe acomodar a la condición de los afectos. Estas afirmaciones denotan un gran avance hacia el realismo escénico.
- Añade de la comedia que es la imitación de las costumbres comunes, por ello su estilo es claro, simple y familiar. De la alta comedia considera que será siempre la desesperación de la mediocridad; la comedia precisa de facilidad, naturalidad, no se debe obrar y hablar con violencia, se necesita forzar a los espectadores a que examinen y corrijan sus defectos exteriores.
- En el drama, asegura, se mezclan los caracteres de comedia y tragedia.

2.5.2.4- CAPÍTULO IV. CUALIDADES DEL ACTOR DRAMÁTICO.

Habla en el capítulo cuarto de las cualidades del actor dramático, las que agrupa en morales, intelectuales y físicas. Destacamos sus valiosísimas enseñanzas:

- Mantiene que la naturaleza dispone, pero el estudio, la afirmación, y el hábito encaminan y aplican las disposiciones que aquella, la naturaleza, reparte con demasiada economía. Desvela un rasgo fundamental del actor, debe este idolatrar su

profesión, no solo han de ser apasionados, entendemos que también exige al actor ser constante y trabajador, pues afirma que la verdadera gloria es enemiga de la indolencia. Esta admiración que siente Prieto por su oficio le hace verlo como el acto de recibir una nueva vida de Dios, esa vida es la de su personaje. Cataloga a este de oficio cruel, que le proporcionará críticas al actor mediocre y enemigos al brillante.

- Refleja Prieto sus vivencias, unas dulces y otras amargas provocadas por su oficio, afirma que el acierto en el oficio, el buen resultado de un trabajo actoral y la reputación del actor son cosas diferentes. Asevera Prieto, que una gran reputación, casi nunca va acompañada de la felicidad o la dicha, para lograrlas, el actor no se debe salir de las vías comunes; sin embargo, para adquirir la gloria en la profesión es menester desviarse de ellas, afirma que grandes actores, reconocemos aquí la historia de Máiquez, no han vacilado en esta alternativa.
- Concibe el mundo como un círculo en el que todo se ha dicho y hecho anteriormente, por tanto, también el teatro dirá y hará las mismas cosas de nuevas maneras, señala que no dirá ni hará nada nuevo.
- El cómico debe contar con genio y gusto, el genio entendido como un tacto o instinto natural, que dirige al artista y constituye la firmeza y delicadeza de su gusto, se evidencia en la existencia de actores y cómicos que han triunfado sin formación. Por su parte el gusto es una elección acertada, un conocimiento de lo bello. Existe mal gusto, propio de los talentos medianos, que no han estudiado suficiente. Este mal gusto se ve en la declamación pomposa e hinchada, en los gestos exagerados, así como, en las posturas amaneradas etc.
- La formación del actor es necesaria, ha de conocer la lengua en su correcta pronunciación y en cuanto al sentido que le da el

autor, ha de conocer historia para dar a los personajes el carácter que se les atribuye y para elegir los trajes y la decoración de la época.

- Debe el actor hacer un profundo estudio del corazón humano, para perfeccionar la declamación y el gesto, según las pasiones que quiere expresar.
- En la emisión del discurso debe el actor conectar con el personaje y con la situación de la escena, y con el efecto que esto produce en la totalidad de la acción. Estas características que llama inteligencia definen según Prieto al buen cómico, afirma que grandes cómicos con talento y formación no comprendieron nunca bien sus papeles.
- El actor debe tener un constante espíritu de investigación (la hace el alma mediante los sentidos). Propone, para el proceso de observación que el cómico permanezca impassible, para no dejarse afectar. Aunque no en la línea de Diderot, el actor no debe estar desprovisto de sensibilidad. No puede el actor tener pudor en observar la naturaleza, no es un curioso, es un artista que observa, analiza, estudia, examina y debe renunciar al pudor para hacerlo.
- El cómico que solo sigue reglas resulta frío y amanerado. El que representa con alma, por los impulsos de su corazón, siguiendo las inspiraciones del momento resulta siempre ser más natural.
- La perfección consiste en la hermandad de la naturaleza con el arte, consiguiendo que este desaparezca a los ojos del espectador. Un actor guiado únicamente por la naturaleza ofrece, con frecuencia en el tono de la voz y en los movimientos de su cuerpo, descuidos y momentos muy fuertes o muy débiles, del que resultan vacíos que llenar, elementos innecesarios desechables y contradicciones que rectificar. Solo el arte bien entendido puede corregir, pulir y enmendar.

- A estos elementos se ha de unir una imaginación fuerte, fácil y movediza. Explica Prieto los motivos, por lo que el actor ha de hacer buen uso de la memoria:

“Memoria que pierde la mitad sobre la escena y en la ejecución, luego es menester saber cuatro veces en casa las cosas, para saberlas bien en escena. (Vellón, 2001: 84)

- Señala que la memoria sostenida por la facultad de distinguir, mediante el entendimiento, son buenas herramientas. De este modo, se evita que el actor en la necesidad de pensar siempre, en lo que se ha de decir, jamás piense en lo que dice.
- Debe el actor concebir bien, discurrir y razonar sobre cada cosa. Releer, olvidarse de que lo ha aprendido, cada actor debe encontrar su método, el que menos le fatigue y dé mejores resultados. Ante un fallo de memoria no debe el actor mirar al apuntador, debe animar la escena, con la escena muda hasta oírle: “[...] la memoria que se ve obligada a trabajar en la escena, corta la acción del sujeto y quita las inflexiones a su voz.” (Vellón, 2001: 85)
- El mayor objeto de estudio del actor ha de ser su propio interior.
- La sensibilidad es fundamental para transmitir los sentimientos que invaden al actor y sin ella, en lugar de actores serán autómatas. Precisa la sensibilidad de muchos requerimientos, querer provocar la sensibilidad con voces y violentos esfuerzos nunca lo conseguirá. Cuando el corazón habla, el pecho, la cabeza y el cuerpo le están subordinadas y solo le aportan medios necesarios para su explosión; pero cuando la cabeza sola quiere reemplazar al corazón, lo comprime, lo sujeta, sofocándolo.
- Cualquier persona sabe expresar lo que siente, pero penetrarse en pasiones y pintar de forma verdadera sentimientos, solo lo hacen el genio y la imaginación del actor y el poeta.

- Los sentimientos parten de una realidad, que es el corazón del hombre, es esencial, este es el mismo en todas partes del mundo, por lo que: *“en una escena dialogada el sentimiento nace quasi siempre en uno de los interlocutores de lo que dice el otro, sin este requisito todo es frío árido y seco, nada es sentido.”* (Vellón 2001: 87)
- Concreta Prieto, nociones relativas a la energía corporal, de la que dice que repartida por todo el cuerpo funciona peor que concentrada en un solo punto, de este modo la energía adquiere más fuerza.
- Hasta aquí ha presentado dotes morales e intelectuales del actor. A ellos se ha de unir una presencia esbelta y graciosa, una voz clara, susceptible de modulaciones y una pronunciación exacta. Afirma que esta puede mejorar con la edad y la experiencia, pero no se crean. Una correcta voz debe ir acompañada de agilidad y soltura de movimientos. Requiere el actor de presencia escénica y se manifiesta en las acciones y en los movimientos del cuerpo. Un personaje se compone de oposiciones. Oposiciones y contrastes son los mayores secretos del arte dramático. El contrasentido es diferente; se produce cuando el gusto y la inflexión de la voz expresan otro sentimiento distinto al del personaje que se representa.

2.5.2.5- CAPÍTULO V. APLICACIÓN DE LOS RECURSOS FÍSICOS DEL ACTOR DRAMÁTICO. RECURSOS QUE PERTENECEN A LA VISTA.

Considera Prieto en este punto que el actor, puede expresar las pasiones con instinto, alma, sensibilidad y observación. No precisará el estudio de la parte física del hombre. Se opone claramente al detallado estudio de la fisiognómica o patognómica centrado en la expresión de las pasiones, estudiando los movimientos del rostro, para mostrar al público

el estado de ánimo del personaje. Un ejemplo válido para conocer este estilo de representación teatral, lo hemos visto con el ensayo de Fermín Eduardo Zeglirscosac, estilo que exige colocar las partes del rostro del actor, según el modelo propuesto para cada emoción, pasión o afecto. Se asemejan las indicaciones de Prieto para el actor, a los deseos que manifestaba Francisco Mariano Nipho en sus críticas teatrales del Diario Estrangero, aludiendo a la necesidad de que el actor ha de vivir las circunstancias del personaje:

“Yo no entiendo cómo, obran los resortes de la máquina cómica: se relajan cuando han de obrar comprimidos y se comprimen cuando han de emplear su virtud sueltos y desembarazados. Todo esto proviene de que toda la acción de nuestros cómicos es maquinal y no reflexiva; puramente de uso, pero falta de todo conocimiento [...]Más prevención y menos rapidez que si bien se atienden los versos, ellos mismos dirigen al ánimo para que dispongan la dulce o fuerte acción de los afectos”
(Royo, 1996: 97)

No obstante, cuando detalla los efectos que producen los movimientos de cabeza, cuello y brazos del actor toma un texto extraído de *El Arte del Teatro* de Francesco Riccoboni, en él advierte de la necesidad de estudiar para lograr airoso movimientos de brazos, no es suficiente con la disposición del actor, este trabajo logrará mostrar, las articulaciones de muñeca y codo. Remarca la necesidad de mostrar nobleza, por ello Prieto, que ha logrado grandes éxitos en los escenarios dentro y fuera de España, incide en la necesidad de realizar movimientos con perfección y elegancia, en la línea de la belleza perseguida por estilo declamatorio francés, aunque más cercano a la declamación naturalista creada por Máiquez, y alejada de la expresividad histriónica y exagerada de los géneros espectaculares españoles. Vemos sus precisiones más importantes en el uso del gesto y el cuerpo por parte del actor:

- Afirma que todo el exterior del actor ayuda a la palabra supliéndola a veces, por ello es preciso concretar cada movimiento e incluye convenciones teatrales, propias de la

educación y el decoro de este momento, también los encontramos en el tratado de Riccoboni, tales como, no cerrar el puño, no mostrarlo directamente al actor con quien se habla ni aún en momentos en que se siente gran furor: *“Este gesto es innoble, delante de la mujer grosero, delante de un hombre insultante”* (Vellón, 2001: 99)

- Señala que el rostro por su morfología y estructura responde a las necesidades de expresión del hombre, en todos los lugares de la tierra, el actor debe dominarlo a la perfección, en este sentido se muestra contrario a la opinión de Le Brun y Zeglirscosac, para 1835, el actor no ha expresar con las cejas las expresiones del personaje. Prieto proporciona un nuevo modelo de representación basada en las miradas, son los ojos el elemento fundamental de expresión que se potencia con la boca, esta muestra los movimientos del corazón. Del mismo modo considera que el maquillaje, que llama afeite, mal usado, no ayuda a la expresión del personaje.
- Determina que el conjunto de las facciones del rostro se llama fisionomía. Para cada disposición del espíritu hay una fisionomía o un cierto movimiento de los músculos de la cara. Indica cuál debe ser la correcta postura general o disposición del cuerpo, donde seguimos apreciando influencia de Francesco Riccobonni. Los comportamientos en la escena según Prieto deben ser cuidados, la postura medida y estudiada, los movimientos de forma precisa, sin exagerarlos El actor ha de tener presente la actitud del personaje en todo momento, pues es diferente mirar a escuchar, estas pequeñas reflexiones inyectan verdad a la representación.

2.5.2.6- CAPÍTULO VI. CONTINUACIÓN DEL MISMO ASUNTO. RECURSOS QUE PERTENECEN AL OIDO.

El capítulo seis lo dedica a los recursos actorales que pertenecen al oído. Propone una práctica con el aparato vocal que pasamos a conocer:

- El estudio de la técnica vocal para el actor que propone es el siguiente, que para hablar con fuerza se debe expulsar el aire arrojado en los pulmones así sacar: “[...] *el sonido de la bóveda del paladar y el trabajo de los labios debe modificarlo [...] Sus perfecciones (la del sonido) exactitud, unidad e igualdad de movimientos.*” (Vellón, 2001: 106)
- El sonido tiene tres partes distintas, el principio o emisión, el sonido y el fin, en estas partes es preciso que exista armonía. Es preciso redondear los sonidos, la calidad del sonido contribuye a la expresión de los sentimientos.
- Propone usar el término medio del registro de la voz, para que el actor trabaje de forma más cómoda. Sostener la emisión de la voz hasta el final de la frase. Revela que Máiquez solo consiguió su voz grave y sonora tras mucho esfuerzo y trabajo.
- Debe siempre sacarse la voz del pecho, este es el motor de la voz, la boca ejecuta los sonidos, la garganta solo le debe servir de paso. El sonido de la voz está determinado por la constitución física de su órgano, el trabajo y el oído fortifican esta constitución. Este proceso es el que debe seguirse generalmente, no así cuando deban representarse situaciones impregnadas de gran furia.
- Por otra parte, el alma de la voz está en los sonidos prolongados y sostenidos, creemos que esta precisión es muy importante porque da un paso al Realismo, los sonidos sostenidos se corresponderán con la emoción sentida por el personaje, al sentir el actor la emoción será emitida con el gesto y la voz, su duración se corresponderá con el tiempo que dure la emoción sentida. Por ello, incide en la necesidad de no elevar la voz, sino

apoyarla hasta el final de la frase. Cuando menos se grita, más atención presta el auditorio.

- Según el carácter o estado del personaje el actor o cómico ha de tener un tipo de voz, un tono específico.
- El actor trágico debe tener la voz fuerte, majestuosa y patética debe mandar, exigir la atención e imponer respeto a los oyentes. La voz grave, algo parda puede ser más conveniente al género trágico, nunca cantada, sino declamada.
- El actor durante la representación debe tener la facultad de usar la voz a su antojo, debe saber dominar su voz, según lo demanden las circunstancias de la obra y así dar colorido a la representación. Cuando el cuerpo está comprimido el órgano de la voz se incomoda y desnaturaliza, en cuyo caso se acabó la verdad y el abandono: un órgano de la voz comprimido no puede interesar.
- Articulación llama a la pronunciación clara y distinta de las palabras, al impulso que reciben las palabras los sonidos, por el movimiento súbito y repentino de las partes móviles del órgano de la voz. Se debe conocer el sonido exacto de las consonantes, el verdadero sonido de las vocales, colocar el acento donde se debe y respirar a tiempo. Es necesario tomarse tiempo para aspirar bien controlando la fuerza en su emisión, economizando, gastando solo el que la voz exige. Es preciso respirar con frecuencia y de modo que el espectador no lo note.
- Describe minuciosamente el correcto uso de la aspiración, el momento en que se ha de tomar aire, en la representación de los diferentes versos que plantea, extraídos de la obra *Otelo*, la propuesta hecha para la correcta y eficaz aspiración responde al siguiente esquema: 1 Suposición- 2 Reflexión dolorosa- 3 Desarrollo de la reflexión, amenaza. 4 Conclusión.

1. Suposición.

Si Edelmira me hiciera el menosprecio
De entregar la diadema a mi contrario

2. Reflexión dolorosa:

¡Infeliz!, ¡Infeliz!

3. Desarrollo de la reflexión, amenaza:

más valiera/
Parecer en los climas africanos/
Al furor de los tigres y leones,/
Y que su cuerpo vil, hecho pedazos/
Y destrozando sus sangrientos miembros/
De carnívoros monstruos fuese pasto,

4. Conclusión:

Que si son verdaderas tus palabras,/
Caer por su desgracia, entre mis manos”/

Divide Prieto la emisión de este discurso en cuatro bloques, que responden a las pausas tomadas por el actor para tomar aire, aunque estas pausas que indica responden a una lógica progresión de emociones derivadas de la reflexión del personaje. La emisión de este texto correctamente exige del actor una respiración exacta y eficaz, no todos los actores de este momento, 1835, son capaces de ejecutarlo. A la luz de las críticas de Bretón de los Herreros en 1834.

- Profundiza aún más en los conceptos que ayudan a una correcta emisión del texto. El acento es el tono con que se pronuncia una palabra, la mayor o menor elevación en ciertas sílabas. Llama al acento la pantomima de la voz. El acento miente menos que las palabras, afirma, por lo que entendemos el acento como el sentido con que se dice el texto, esto es el subtexto, que viene determinado por la obra teatral.

- Para la correcta pronunciación del actor, este debe abrir bien la boca, hablar despacio, distinguir los sonidos, sostener los sonidos finales y separar las palabras. Culpa a la necesidad de aprender de memoria el texto y recitar en voz alta, esta costumbre provoca que al recordar el actor las palabras, arrastre y alargue las sílabas: *“Es imposible que cuando la memoria vacila, deje de balbucear la lengua.”* (Vellón, 2001: 115). Por tanto, se deben articular todas las sílabas, sostener los sonidos, suspender la voz mediante pausas necesarias para la cadencia, el oído y la respiración misma.
- El alma contiene todos los tonos necesarios para la expresión. Liberándola de las percepciones de los sentidos los puede hallar. Las encuentran los poetas o autores y por ello los actores deben igualmente hacerlo.
- El uso de los tonos se llama entonación y no deben confundirse. Existen suficientes entonaciones para todos los sentimientos, es la palabra el vehículo para llevarlas al espectador, la palabra con la entonación adecuada. Pero la exactitud de la entonación depende de la voz.
- La puntuación o arte de colocar puntos y comas dirige el texto del actor como las notas a la música, lo que da facilidad y variedad a las inflexiones.
- La tragedia requiere más signos de puntuación para señalar el tipo de pausa que requiere, habla Prieto de la necesidad de usar medias comas, y cuartas partes de ella, dependiendo de la duración de la pausa, lo marca el sentimiento siempre.
- Defiende Prieto que la respiración no tiene nada que ver con la puntuación, es el sentido de la frase quien decide, el modo de

puntuar y consecuentemente el de respirar. Así lo demuestra en el ejemplo anterior, aunque la puntuación es fundamental para la comprensión del texto. En todo caso, a veces, se debe suprimir la puntuación propuesta por el autor.

- La belleza de un texto escrito por un autor requiere de la pureza en la prosodia del lenguaje hablado o declamado. La prosodia se compone de duración de las sílabas, acento que determina el tono de las mismas y la aspiración, modo en que denomina la intensidad. Un actor que representa maquinalmente se limita a recitar. Para la comedia, indica que debe el actor recitar, decir los versos de forma más natural y no debe declamar o cadenciar los versos, así como tampoco debe apoyarse en la rima.

2.5.2.7- CAPÍTULO VII DEL GESTO.

El capítulo siete, llamado Del gesto, se ocupa de la expresión externa del actor, de lo que percibe el público, este se compone de los movimientos del cuerpo, esto es gesto o acción. Y de las modulaciones de la voz, esto es la declamación. Destacamos sus planteamientos al respecto:

- Debe el espectador percibir con una sola mirada que los ojos, boca y manos del actor obran sobre una misma idea y dicen la misma cosa cada uno con su idioma.
- Tener acción natural es mostrarla conforme a lo que haría o debería hacer el personaje en cada una de las circunstancias por las que el autor le ha hecho pasar sucesivamente.
- Marca una línea de movimientos similar a la propuesta por Francesco Riccoboni, que vimos en la traducción de Joseph de Resma. Movimientos cuidados, mostrando la segmentación de las articulaciones con sucesiones de movimiento no cotidianos.

- Conserva Prieto el gusto estético del teatro ilustrado, la estilización y artificiosidad de movimientos. Así describe Prieto la correcta manera de levantar un brazo:

“El alma del brazo está en el codo y allí es donde principia el movimiento, para alzar aquel álcese el codo y levantar este a donde el brazo. “(Vellón, 2001:127)

- Aunque no parece esta concepción de la gestualidad actoral, cercana al Realismo o Naturalismo, Prieto insiste, el secreto del arte declamatorio es tener presente a la sociedad que se representa, se precisan oposiciones y economía de movimiento, sin embargo, indica que los actores cuidan más el realizar el movimiento con gracia y ligereza que en hacer el movimiento adecuado.
- Las acciones nobles requieren de poca gesticulación. El actor debe oír y gesticular con los ojos, gesticular mientras que le habla otro personaje no es correcto, quita valor a lo que nos dicen. El movimiento de los brazos, en todo papel noble o trágico debe asemejarse a la majestuosa agitación de las ramas de una encina, impulsada por un suave viento. No comparte la práctica de los actores franceses para la tragedia en sus movimientos de brazos pues accionan el brazo del codo a la muñeca y usan el dedo índice estirado. Estos movimientos demuestran que todo está estudiado y convenido. No es recomendable solo imitar el tono, las inflexiones las expresiones y el carácter en general. El buen gusto indica al actor los límites en que deba contener su gesticulación y en esta parte no se debe abusar del desenfreno.
- Al describir el modo de trabajo del actor español concluye que deben poner más cuidado y arte para evitar que aparezcan:
“generalmente hablando con falta de libertad y desembarazo en la escena sus gestos, sus pasos, sus actitudes por lo regular

denotan embarazo y se resienten del ensayo.” (Vellón, 2001: 131) Muy cercanas las valoraciones de Prieto de las que dejara Bretón de los Herreros el año anterior.

- Propone sus soluciones para evitarlo, respetar las indicaciones del director de forma sencilla, sin que parezca estudiado y discurrir por el terreno y obrar según circunstancias, sin que cualquier incidente transforme el plan ideado.
- No usar la afectación de movimientos, pues resultan ridículos con sus gestos faciales, las sensaciones se transmiten en la gestualidad y en las miradas. No deben, mostrar lo que no sienten, de hacerlo solo hacen muecas, lo que corresponde a un personaje cómico encarnado por el bajo cómico.
- Da gran importancia al modo de andar del actor dramático, pues puede determinar el carácter del personaje. Requiere ejercicio y constancia, la propuesta para la colocación corporal y el desarrollo del movimiento del actor es la siguiente:

“Nunca será demasiado el ejercicio que se haga en su aposento para andar bien y con firmeza, con los riñones derechos y los hombros bajos, el cuello erguido y la cabeza bien colocada, esto es lo que enseña la danza noble y figurada: para cambiar de dirección marchando se debe cambiar el hombro, volviéndolo a derecha o a su izquierda”. (Vellón, 2001: 131-132)
- Cualquier movimiento del actor en escena tiene significado. El acto de mirar, a la vez que camina el actor puede determinar su pensamiento, es decir, si mira para abajo piensa en el pasado, si mira para el cielo piensa en el futuro, y el que mira a todos lados no piensa en nada.

- El modo de caminar, igualmente, da información del personaje, a un personaje noble no le corresponde un andar rápido precipitado. El tipo de paso determina el tipo de pensamiento que aborda al personaje. Un paso grande no es igual que un paso firme y tranquilo. Cuando el hombre desarrolla sus ideas fácilmente su andar es libre, cuando las ideas se le presentan con dificultad su paso es más lento y cuando una duda importante, viene a su cabeza, se detiene de pronto; en las situaciones en que el pensamiento es dudoso, se encuentra entre entrecortadas ideas y le rodean por todas partes dificultades y obstáculos, el andar es irregular y sin dirección determinada.

2.5.2.8- CAPÍTULO VIII DE LA DECLAMACIÓN.

El capítulo ocho lo dedica a la Declamación. La declamación es el arte de expresar sobre la escena, por medio de la voz, ademán, gesto y fisonomía, los sentimientos de un personaje:

- Considera un error declamar al modo de la tragedia francesa, pues no provoca la ilusión pretendida por el teatro entre los espectadores. Las palabras de los actores evidencian que todo es ficción, añade que la declamación trágica española en vida de Máiquez era muy superior a la francesa debido al carácter del actor español. Los grandes actores saben cómo agradar controlando y moderando la intensidad de su declamación.
- Los grandes cómicos unen a la inteligencia y sensibilidad, la moderación, así producen los afectos deseados. Saben que la declamación campanuda y hueca, que aplaude la mayoría del público ignorante, busca una representación natural y verdadera. La mala declamación renglonea y canta los versos subiendo y bajando la voz. Propone cambiar esta terminología

de declamar por representar pues esto es hacer el papel de otro. Al describir la declamación española que imita a la francesa, propia del siglo XIX, usa las palabras que sobre este tema usara Francesco Riccoboni. Afirma que consiste en:

“[...] comenzar bajo, permanecer con lentitud afectada (en la emisión del texto), arrastrando los sonidos a lo largo sin variarlos, elevar uno de repente y volver a caer con prontitud, al tono de que salió en los momentos de pasión, expresarle con fuerza superabundante, sin dejar nunca la misma especie de modulación.” (Vellón, 2001: 139)

- Este uso de la declamación extendido en España no es considerado válido para expresar las pasiones, pues el actor centra su atención en la emisión del texto de la forma indicada. Prieto es consciente de la necesidad del actor, de considerar el estado de ánimo del personaje, lo que no deja lugar para vocalizaciones determinadas, consideradas correctas, por estar a la moda.
- La correcta declamación requiere de variedad ordenada, sin confusión de matices, que son el pianoforte de la música y el claroscuro de la pintura, estas peculiaridades deben seguir reglas procedentes del arte, la naturaleza y el gusto.
- Distingue entre diferentes formas de crear monotonía en la voz; reiterar la misma modulación, mostrar semejanza en las caídas finales de las frases y la frecuente repetición de las mismas inflexiones. En contra de lo que afirma Bastús, sostiene Prieto, que uno de los medios más propios para evitar la monotonía es no comenzar jamás la frase en el mismo tono que la anterior, ya que dos frases no significan lo mismo y por lo tanto requieren cambio de tono.
- Lo que da más belleza a la pronunciación es la precisión y exactitud de las inflexiones de la voz. El actor debe observar las

inflexiones de la voz y considerar que la declamación debe usarse con especial cuidado en las transiciones de la calma a un afecto, de un afecto a la calma o de un afecto a otro diferente. Un elemento fundamental, para la correcta representación del texto son los signos de puntuación y de admiración, ellos determinan la manera de decir el texto y cómo representarlo.

2.5.2.9- CAPÍTULO IX. DE LA ILUSIÓN Y LA IMITACION.

El capítulo nueve, llamado de la ilusión y la imitación, reflexiona sobre la necesidad que estos conceptos tienen uno del otro. Pues imitando la naturaleza consigue el actor crear la ilusión. El actor debe:

- Hacer ver que sus pensamientos son propios, no ajenos y pertenecientes al personaje. Para ello debe identificarse con el personaje.
- La verdad real del actor rompe la ilusión. Cuanto más viva sea la imitación más fuerte será la ilusión. Para imitar la naturaleza correctamente se deben estudiar a todos los hombres. La imitación es la estructura del verdadero talento. La imitación a un actor concreto solo copia los defectos.
- Describe elementos que acaban con la ilusión; son acciones que el actor realiza en menor tiempo de lo que duran en la vida real, detalles como escribir, acercarse un actor a la candileja para leer, colocarse la vestimenta y peinado o atusar el pelo al quitarse el sombrero en una situación dramática, etc.
- La ilusión llega a la máxima expresión, cuando el actor consigue efectos entre el público como aplausos, llantos o risas.

- Existen actores que rompen los efectos de los compañeros, pues son muy fáciles de romper; ha de existir entendimiento entre los actores por el bien de la pieza teatral.
- Indica que las primeras impresiones en el actor son útiles, ha de tenerlas presentes.
- En la representación se debe imitar la naturaleza, no mostrar la naturaleza misma, por ello en las grandes tragedias se mezclan momentos cómicos.
- Se deben mostrar antecedentes que motivan el estado de ánimo del actor. Este estado de ánimo se muestra por emociones que crea el actor mediante una imaginación viva y ardiente, del mismo modo que las antiguas plañideras, encontraban sus recursos para llorar incesantemente en los velatorios de difuntos.
- Advierte de lo peligroso de dejarse llevar por las emociones.
- El sistema de las tradiciones dramáticas propias del siglo XVII Y XVIII favorece la pereza de los talentos mediocres y pone trabas al genio. Se debe razonar el uso de la tradición. Es preciso innovar y respetar lo necesario de las tradiciones.
- La expresión de la naturaleza sin artificios convenientes es lo que se llama naturalidad. La naturaleza se apoya en la energía y la facilidad, la naturaleza apoyada en la energía endurece la expresión. Apoyada en la facilidad relaja la expresión. Es preciso combinar a las dos.

- El talento es ocultar el arte que sostiene la naturaleza y generalmente hay arte en las cosas que menos parecen tenerlo; he aquí donde se tocan los extremos. El arte llevado al extremo se convierte en naturaleza. Con esta afirmación Prieto delata su concepción de la declamación, hubiese podido interpretar un personaje en prosa resultando naturalista. Es este un pilar fundamental en el sistema de Stanislavski que hemos visto anteriormente y volveremos a usar en el próximo capítulo.
- No debe apreciarse el trabajo hecho con un personaje, si se aprecia se ha trabajado poco.
- El estilo natural hace que desaparezca el actor y aparezca el personaje. Esto requiere trabajo, se requiere tiempo, arte y reglas para lograr bailar como se anda, para hablar como se piensa, para expresarse en un discurso público con la naturalidad con quien se habla familiarmente y haciéndolo de modo que no resulte vulgar.
- El defecto opuesto a la naturalidad es la afectación. Es la afectación más fácil de contener, es necesario corregirla pues el actor afectado resulta frío. La exageración en teatro, al igual que en la pintura consiste en cargar o aumentar las cosas para burlarse o para excitar la risa.
- Se deben representar los sentimientos no la palabra.

2.5.2.10- CAPÍTULO X DE LA EXPRESIÓN DE LOS AFECTOS.

La expresión es la viveza y energía con que se manifiestan los afectos en la representación teatral. Debe el actor pensar antes de hablar:

“cuando el afecto simple dirige todas las fuerzas del alma, hacia un solo punto y las ideas y los sentimientos están perfectamente unísonos, entonces todo el cuerpo debe participar de la expresión y el movimiento de cada músculo”. (Vellón, 2001: 159)

- El primer elemento que comunica en el actor es la fisonomía, después el acento y por último la palabra.
- Para transmitir correctamente una pasión se deben controlar las palabras, el gesto y los movimientos de la fisonomía y el lenguaje fisonómico.
- Las pasiones y las ideas mixtas forman el mayor número de nuestras modificaciones interiores. Estas deben manifestarse externamente de forma correcta, mediante un detenido y conciso estudio de arte de modo, a fuerza de usar el arte, este no se aprecie. Es preciso que se consideren las expresiones externas dependiendo del país. Aunque busca un elemento común a cada acción, que se encuentra en todos los seres humanos sin importar el país.
- Para la expresión de pasiones se debe pintar el rostro sin desfigurarlo. Si se permite esto es en situaciones cómicas y burlescas.
- Una expresión puede modificarse por dos circunstancias, por las situaciones del personaje en ese momento y el carácter del mismo.
- Cada carácter da al personaje una fisonomía, un ademán y un modo particular de gesticular, pensar y hablar:

”[...] penetrado bien el actor de su carácter y de la situación que representa no debe hacer más ceder o abandonarse enteramente a sus impulsos naturales. Sin esta cualidad no se puede ser un gran actor. El arte de apasionarse solo cuando viene al caso y en los grados que las circunstancias exigen,

tiene por lo menos tantas dificultades que vencer como el dar valor a todos los deseos. (Vellón, 2001: 165)

- La inspiración hace que nazcan ideas y movimientos del corazón, el medio de encontrar la inspiración es entregarse totalmente al asunto de la acción.
- Cuando el actor se ha entregado al personaje y a la situación siente un estado de entusiasmo que lo mejora, en tanto en cuanto, eleva su alma, agranda su cuerpo, da bellezas a sus formas y vigoriza su fisonomía.
- Nuevamente retoma opiniones de Francesco Riccoboni, utiliza el término entusiasmo, es uno de los apartados que incluye Riccoboni en su tratado. En este apartado incluido dentro de los sentimientos, y relaciona con un ser sobrenatural, este estado es en el que Prieto ubica al actor que se sumerge en su personaje y en la situación. Vuelve a recordarlo al hablar de la adecuada posición del actor, bien plantado, con los dos pies en el suelo y brazos caídos de forma natural, a ambos lados del cuerpo. Estar derecho graduando la postura para poder mostrarse en su máxima rectitud cuando lo requiera la escena. Y continúa usando información de *El Arte del Teatro*, habla de la nobleza y la majestad, que es la nobleza elevada a un grado superior.
- Se desea que el actor sea un creador, por ello este arte requiere de tantas delicadezas. El actor debe crear y comunicar incluso cuando sin texto y en calma, no se deja ver.
- Los grandes afectos del alma son los mismos en cualquier parte del mundo, al adquirir un grado de violencia se convierten en pasiones.

- El alma tiene poder sobre los músculos, pero no sobre los sentidos, para pintar las pasiones se deben estudiar los movimientos que los inspiraron.
- Divide las pasiones en convulsivas y crueles, otro grupo lo compone opresivas y por último las expansivas. Las pasiones convulsivas son el miedo, el furor y el dolor y sus modificaciones. Las pasiones opresivas generan opresión en la persona, es un sentimiento interior, muestra algunos rasgos que siente físicamente la persona, palpitaciones o temblores, fruto un arrepentimiento o una aflicción. Las pasiones expansivas son propias de situaciones donde florece la caridad, la clemencia, esperanza, amor, etc.
- Expone las que más se suelen representar en teatro, de las que emanan las demás; son las siguientes, amistad, amor sencillo, amor acompañado de deseo, deseo, rencor, cólera, etc. Retoma en esta explicación la metodología vista con Fermín Eduardo Zeglirscosac, define la pasión, los síntomas psíquicos y físicos que deja notar en la persona que la siente, y su adecuada recreación en el rostro del actor, recuerda a la fisiognómica nuevamente. No obstante, concreta que es preciso incorporar un grado de emoción graduada, no es suficiente con la gestualidad, ha de acompañarse con la parte emocional del actor también graduando su intensidad con calma, calor, energía, fuego y vehemencia. Atendiendo a los movimientos del alma, establece una semejanza entre los movimientos del cuerpo y esta, propone el uso del alma, que entendemos como sentimiento emocional, al entendimiento, a la razón.
- Indica de los movimientos del alma, que se elevan que corresponden a las entonaciones de admiración, entusiasmo, a los deseos ardientes y apasionados.

- A los movimientos del alma que se abate corresponden a las entonaciones lastimeras, de imploraciones de piedad y favor.
- Cuando el alma se arroja con ímpetu, las entonaciones correspondientes son deseo impaciente e interrogación. Cuando el alma se recoge en sí misma, las entonaciones son de sorpresa mezclada de horror y miedo, de espanto, que reprime las decisiones y trastorna la razón o la voluntad.
- A los movimientos del alma que se contienen corresponden entonaciones de respeto, lisonja, hipocresía, ironía, etc.
- A los movimientos del alma que se desahoga corresponden las entonaciones de júbilo, descontento extremo o de una indignación desenfrenada.
- A los movimientos del alma que duda y se inclina a todas partes corresponden las entonaciones de la rabia, vergüenza, envidia, etc. Estas pasiones que han de representarse impregnadas de fuego, graduado según la acción, obligan al actor a no confundir fuego con vehemencia.

2.5.2.11- CAPÍTULO XI DEL MÉTODO QUE DEBE PROPONERSE AL ACTOR DRAMÁTICO.

Da indicaciones no ya, para los alumnos de declamación, sino para los actores en activo que trabajan para un público a diario. Aconseja:

- Acabar cada estudio o trabajo iniciado, ensayar una y otra vez. Trabajar con la verdad, solo esta puede formar al cómico o actor.
- Indica los primeros principios que deben estudiar en teatro; son, pronunciación, saber respirar a tiempo, reparar detenidamente en la planta o ademán, esto es la posición, tanto en la entrada, como en la salida de escena.
- El actor debe ampliar el círculo de sus conocimientos, leer a los grandes poetas. Y para ello el actor ha de saber usar la memoria, imaginación, el juicio, el gusto, la razón, la discreción, la sabiduría y el entendimiento.
- Propone un método de trabajo consistente en leer muchas veces la pieza, analizar la acción, leer y estudiar, copiarle, analizar el carácter, el cambio de expresión en cada escena, el carácter de las salidas, el carácter de las entradas, las palabras que caracterizan particularmente al personaje, notar los pasajes más sobresalientes, aplicarse la exactitud del traje y saber de memoria su papel.
- Al dar estas pautas afirma que solo la naturaleza crea al cómico y el ejercicio solo lo perfecciona. Destaca los beneficios del ejercicio físico para desarrollar músculos y facultades físicas, propone la “gimnástica” para vigorizar y agilizar el cuerpo.
- Afirma que aumentar las dificultades aumenta los medios de corrección. Es preciso ensayar como si se representara y generalmente los actores no lo hacen, no se debe ensayar con el texto en la mano ni economizar en medios durante los ensayos.

2.5.2.12- Capítulo XII DE LAS VARIAS OBSERVACIONES Y PRECEPTOS PARA LOS QUE SE DEDICAN AL ARTE DE REPRESENTAR.

Destacamos los más importantes:

- Los apartes deben hacerse sin gesto y sin mirar al público. No se debe provocar el aplauso, mostrando al actor y haciendo desaparecer al personaje, esto rompe la ilusión.
- No comparte la tendencia del público de aplaudir todo, el silencio del patio de butacas es el mayor aplauso para el actor, que se hace sonoro al presentarse o salir de escena.
- El arte cómico se compone de imitación e inspiración. Un actor es sublime si cuenta con las dos.
- Los principales defectos del actor son representar no respetando su orden y organización natural. Los describe así:

“[...] no estar en la escena, aspirar mal, hablar más bien al público que a los interlocutores y el procurar obtener el aplauso separándose continuamente de la naturaleza por una representación forzada y hueca.” (Vellón, 2001: 198)

- Continúa indicando errores, tales como decir el texto muy deprisa, si lo sabe el actor de memoria, exagerar en exceso, o conmovier a los espectadores más tiempo del necesario, sin olvidarse de la necesidad de que, el actor sea apasionado, este equilibrio es el que pretende Isidoro Máiquez con el justo medio, con el que entraba a formar parte de la representación el uso adecuado de la razón sin apagar su pasión.
- Da gran importancia nuevamente a la necesidad de que el actor observe atentamente la naturaleza, pues, afirma que leyendo se puede aprender cómo piensan los hombres, pero viéndolos es solo cómo se puede conocer la manera de expresar sus sentimientos.

- Así en los personajes de carácter solo se deben emplear rasgos decididos, sin exagerar la naturaleza, los galanes por su parte mezclan nobleza y finura. Los criados y graciosos generalmente son los más difíciles de realizar, pues han de abandonar conceptos que el actor ha de dominar, la modulación de la voz, la nobleza, la finura.
- La unión que debe existir en la representación, entre todos los que la realizan, esto es el conjunto, se debe lograr que todos los actores aumenten la expresión del que habla, también los personajes de acompañamiento, que no suelen ser actores ni estar preparados para ello, además estos suelen no adecuar su indumentaria a la época que demanda la obra, debido al poco sueldo que reciben, que les impide adecuar su indumentaria y formarse. Los comparsa y partes de por medio hacen las partes más interesantes, interrumpen la escena y avanzan lo que viene a continuación, aunque no se dan las circunstancias para que resulten así sus apariciones, todos en el teatro están pendientes de estos actores, ellos lo saben y les provoca nerviosismo, torpeza en sus acciones y en sus palabras.
- Recomienda a las compañías vestir adecuadamente a los actores, para cargar de realismo y veracidad a la escena, en lugar de dar cabida a la indumentaria que adquieren los actores con escasos recursos económicos, generalmente, no apropiadas, falta de rigurosidad.
- Los comportamientos de los actores en escena recomendables son: salir al escenario sin mirar al público, rodear la escena, no salir directamente a las candilejas, en los monólogos y

reflexiones, el actor debe accionar muy poco y expresar más con la cabeza que con los brazos.

- Lo sublime del arte, debe ser adivinado por el juego mudo de todos los actores, sin distinción, y la mayor habilidad está en hacer hablar en silencio. El actor vulgar representa con la voz, el gesto, pero el gran cómico con la fisonomía, sin moverse y sin hablar, puede expresarlo, con solo querer. El actor debe interesar, aun guardando silencio. Su exterior debe anunciar antes de que hable lo que va a decir. Debe hablar en silencio. Recordamos que anteriormente ha hecho mención de la necesidad de expresión en la mirada del actor, usar miradas elocuentes es su propuesta en lugar de mover las cejas.
- La actitud del espectador en escena ha cambiado debido a que al colocar bancos en el patio de butacas el espectador se paraliza, ya no participa con su entusiasmo en la representación. Para 1835 el actor sabe que su éxito está garantizado cuando se produce el silencio en el patio. Esta distribución del espectador en el teatro ha cambiado su comportamiento, las muestras de aprobación son palabras como: "¡bravos! y ¡otras!". Las de desaprobación son los silbidos que ha tomado el público, de las indicaciones que los apuntadores realizaban, para indicar los movimientos del telón.
- Entre los actores son necesarias las pausas, los reposos, para que entienda el público y el actor respire. Ha de hacerlo muy a menudo, aunque no se tenga necesidad, cuidando de no separar con la respiración el sujeto del verbo y el sustantivo del adjetivo.

- Las despedidas de los actores suelen ser incorrectas por la excesiva velocidad con que se hacen sus gestos y emiten sus textos.
- La figura del apuntador la considera perjudicial porque apresura al actor con el texto, el actor que se limita a repetir el texto sin alma ni calor no realiza un correcto trabajo actoral. La concha del apuntador perjudica la ilusión de la representación, pues en los bailes desaparece este cobertizo y se deja ver la escena al completo.
- Los recuerdos son el recurso inagotable del actor, allí debe buscar y hallar grandes emociones, solo se expresa bien lo que se ha sentido. Los recuerdos son la principal causa, que proporciona al actor esa movilidad, con la que se penetra tan vivamente de pasiones que no son suyas. De igual modo debe conseguir la precisión el cómico y el actor en dar el sentido exacto de la palabra, pues ni las palabras sinónimas significan lo mismo, hace un interesante repaso por algunas palabras que no se deben confundir en la escena. Aborrecer y detestar; encantos y atractivos; autoridad, poder e imperio, etc. Sus diferencias en los significados afectan a la representación.
- El actor ha de reparar antes de hablar, si su respuesta está motivada por el texto que acaba de escuchar del personaje con el que realiza la obra.
- Cuanto más repentina sea la respuesta del personaje, mayor reposo y silencio ha de guardar el actor antes de responder, pues cuando un sentimiento imprevisto llena la mente, el alma se llena de ideas. Exponer las ideas claramente requiere incluir

pausas adecuadamente que separen la ideas y pueda el público asimilar la información. Todo ello con la consideración, de que si el tiempo que tomamos es corto no causa impresión y si es largo detiene el sentimiento. Será la sutileza y delicadeza del actor quien indique el tiempo adecuado, pues el silencio bien utilizado es a veces más locuaz que el texto. En ocasiones, se precisa emplear silencios entre palabras, lo que corresponde al calderón en música. Este silencio se llena con pantomima, gesto y ademán.

- Invita al lector a superarse, con el estudio y el trabajo constante: *“El genio no es más que una aptitud mayor que la paciencia.”* (Vellón, 2001: 219) o animando al actor a trabajar partiendo de su seguridad, asegurando que, si parte el actor de una idea elevada de sí mismo, triplicará sus facultades al trabajar. Sin precipitación, ni lentitud, el actor ha de buscar lo que le interesa y precisa saber, que las ideas huyen de quien las persiguen y asaltan al que no las busca.
- Incluso indica recomendaciones al actor más allá de su ejercitación de la técnica. Fortalece el entendimiento, dice, hacer ejercicio, comer y dormir poco.

Desconocemos los motivos que causaron la no aplicación de este método en el Real Conservatorio María Cristina, aunque afirmamos que suma tantas, tan precisas y válidas enseñanzas para el actor que, de haberse enseñado y puesto en práctica, el Realismo escénico hubiese comenzado a disfrutarse en los escenarios en el mismo siglo XIX, pues este método actoral lo permite.

2.6-Carlos (1839): NOTICIAS SOBRE EL ARTE DE LA DECLAMACIÓN QUE PUEDEN SER DE GRAN AYUDA A LOS ALUMNOS DEL REAL CONSERVATORIO.



2.6.1- INTRODUCCIÓN.

Según la Real Academia de Historia, el actor Carlos Latorre nació el día dos de noviembre del año 1799 en Toro, provincia de Zamora. Nació en el seno de una familia de clase alta. A los catorce años, y ya con una clara vocación por la interpretación, viajó a París con su padre, donde estudió con uno de los actores y directores teatrales más prestigiosos del momento a nivel internacional, François-Joseph Talma, del mismo modo que Isidoro Máiquez. En el vecino país permaneció durante diez años, y, además del oficio actoral, aprendió muy bien el idioma, lo que más tarde le serviría para actuar allí. Estudió y trabajó, también con Isidoro Márquez posteriormente. En 1824 es cuando puede decirse que se produce su debut profesional, con una obra de William Shakespeare, *Otelo*. Tras ella protagonizó otros muchos clásicos, como *Óscar*, *Pelayo*, *El Cid*, representándolas en diferentes provincias de nuestro país. Trabajó junto a importantes actrices del momento, como Concepción Rodríguez o Joaquina Baus. Latorre, consolidado ya como uno de los más prestigiosos actores del siglo XIX, alcanzó su gran éxito cuando estrenó la obra *Edipo*,

de Francisco Martínez de la Rosa. Posteriormente, entró a formar parte de la compañía del Teatro de la Cruz. Allí protagonizó varias obras junto a la conocida actriz Bárbara Lamadrid. También cabe comentar que fue el primer actor en interpretar la obra *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Parece haber nacido predestinado a serlo por haber nacido un dos de noviembre, día de Todos los difuntos. Fue profesor del Conservatorio de Música y Declamación María Cristina, dando clases a discípulos que años más tarde serían prestigiosos intérpretes, como Julián Romea.

Carlos Latorre recoge en lo que se asemeja a un artículo, sus conocimientos en cuanto a práctica escénica habitual para 1839. Lo llama *Noticias sobre el arte de la Declamación*, y reparamos en el carácter novedoso del término noticias, pues plasma en las treinta y dos páginas que componen el escrito, la nueva concepción de representación actoral, según este importante actor, que trabajó con Máiquez, con Andrés Prieto, y que compartía docencia con Félix Enciso Castrillón, en el Conservatorio María Cristina; escribe estas reflexiones que creemos fruto de su experiencia en los escenarios, y por tanto, usadas en clases, mostradas a sus alumnos con un eminente carácter práctico. Estas nuevas prácticas escénicas no encajan con el concepto tradicional de declamación. En la búsqueda de un nuevo término se enrola, con el desarrollo de este ensayo, y justifica los motivos que respaldan la nueva forma de representación actoral, es decir, el nuevo trabajo del actor que expone Latorre; se fundamenta en la necesidad concebir al personaje como un ser, al que revuelven todas las pasiones, estas pasiones deben ser sentidas por el actor mediante la sensibilidad, considerada como la más importante característica de actor, y la inteligencia. El actor ha de extraer la síntesis de la situación que vive el personaje, una vez comprendida debe materializarla, ejecutarla, consiguiendo que el texto no la aleje de la realidad que cuenta el autor; el texto escrito en verso debe tomarse como poesía que ha de aumentar la belleza de la representación. Coincide en esta opinión con Antonio Rezano, ya justificaba así la necesidad de la poesía en el texto teatral en 1768.

Hemos dividido la información del texto en diferentes puntos que realmente podrían ordenarse de diferentes modos, pues todos son útiles y han de ser dominados para la práctica escénica.

2.6.2-BÚSQUEDA DEL TÉRMINO ADECUADO.

Comienza su exposición con la aclaración que considera más importante, su reflexión va dirigida al uso del término declamación, la palabra declamación no es la más adecuada para definir el arte cómico, pues este requiere una dicción natural. La declamación es un término que implica convención, la convención de decir de una forma determinada y definida el texto del personaje, lo que quita naturalidad al mismo; considera Latorre que el origen de esta convención está en el momento histórico en que se cantaba la tragedia y ha dado una dirección falsa al estudio de este arte.

Declamar es hablar con énfasis, por tanto, el arte de la declamación es el arte de no hablar de forma natural. El acto de declamar, de hablar de forma no natural es criticado en la práctica, pues no gusta la representación afectada y exagerada para 1839, como indica Latorre, aunque carecen de otro término, en ese momento, más acertado. No comparte Latorre el término francés de jugar la tragedia, jouer la tragédie, pues afirma que este término da idea de un juego, tampoco comparte la idea de denominar a este arte, decir la tragedia, pues no explica la acción, sino solo la dicción. Prefiere la locución ejecutar la tragedia pues, explica certeramente el concepto de representar, ya que el actor, representa con el personaje lo que el autor desea explicar, e incluso, completando el mensaje del autor, con la representación del personaje. Entiende al actor como intérprete del autor dramático.

Utilizará declamación a lo largo de toda su exposición, pues dice que necesita hacer uso de una palabra, aunque ya ha dejado evidencia de un cambio que se está produciendo en la representación teatral. Al menos Carlos Latorre, en su trabajo actoral, como actor y por lógica en sus clases, como profesor, representa a sus personajes de una forma

diferente a la tradicional, por tanto, ve la necesidad de utilizar un nuevo término, que defina esa nueva forma de trabajar que, ya no es la conocida como declamación.

2.6.3-LA NUEVA PRÁCTICA ESCÉNICA PARA EJECUTAR LA OBRA.

Para esta nueva forma de trabajo actoral, afirma que no hay maestros, pues los grandes actores Lekain, Talma, Larive, no los han tenido. Por tanto, si el actor es capaz de crear a otros seres, con su representación, la capacidad de crear vidas diferentes a la propia del actor nace con el actor mismo, el genio creador no se aprende.

El joven que se quiera dedicar al arte de la representación ha de tener las facultades necesarias, para pintar pasiones y caracteres. Si el alumno posee ese genio creador, la opinión de personas entendidas en el tema, le puede ayudar.

Acepta que en el arte de decir los versos hay una parte mecánica, y alguna regla que aprender, si un actor juicioso enseña al joven estudiante puede, contando con la experiencia del actor, ahorrarle en estas partes de técnica tiempo y errores en su aprendizaje.

2.6.4-REQUERIMIENTOS DEL ACTOR TRÁGICO.

Es preciso que el actor de tragedia sea un gran conocedor de la historia, esta desvela el concepto de héroe que han de representar, así como desvelará los trajes que usaban, sus comportamientos, sus gestos, ademanes y todo lo que puede contribuir al complemento de la ilusión en la representación.

Los actores que representen solamente personajes inferiores, indica como ejemplo a los cómicos, requiere de menor estudio, pues,

estos encuentran ejemplos vivos en su día a día, el actor que representa al héroe, en cambio ha de buscar la información en crónicas y libros, no siempre fiables. El actor trágico ha de estudiar todas las circunstancias que rodean al personaje, no puede cometer el error de imitar a personas valientes de su entorno, no es válida esa forma de representar a un héroe.

Muestra otra opinión contraria a la que plantearan Bastús o Prieto, defiende al actor trágico y su trabajo pues conoce bien las exigencias de este oficio trágico.

2.6.5-LA POESÍA, ÚTIL PARA EMBELLECEER LA NATURALEZA EN LA OBRA DE TEATRO.

Destaca, que desde 1826 se han ido limando del teatro madrileño, antiguas costumbres y entendemos que con ellas antiguas convenciones teatrales, lo que ha gustado al público y desagradado a parte de la profesión actoral:

“La naturalidad en la dicción, ademanes y gesto está muy recomendada, por lo maestros; pero no la naturalidad del actor N, sino la del personaje que representa. El actor debe ceñirse siempre al papel, y nunca el papel al actor. La naturaleza debe ser el modelo que se proponga imitar siempre, el actor, y por consiguiente el objeto constante de sus estudios.” (Latorre, 1839: 8)

Considera que la poesía sirve para dar grandeza y majestad a la naturaleza, que ya cuenta con un alto grado de belleza.

Todos los personajes usan un lenguaje propio de la naturaleza, también los que soportan dolores, grandes responsabilidades políticas, o violentas pasiones. Muestran un lenguaje elevado e ideal, pero igualmente el de la naturaleza. La naturaleza, con todas sus características y variaciones es el tema principal que ha de estudiar el actor. Descubrir la correspondencia entre la sencillez y la grandeza de la

naturaleza. Considera que las expresiones más elevadas son las más sencillas.

Es falsa la creencia de que la tragedia es un género exagerado, esas afirmaciones, denotan falta de reflexión. Esta idea generalizada, demuestra que no se ha realizado un estudio profundo de las pasiones. Así pueden verse tragedias mal escritas y mal representadas por falta de estudio de sus responsables.

Estudiando detenidamente a los grandes personajes políticos o apasionados de las obras decimonónicas, se comprueba que el texto de los personajes es engrandecido y la expresión a la vez, sencilla y natural, pone como ejemplo el *Edipo* de Francisco Martínez de la Rosa. Este texto dice, recoge las palabras que el mismo Edipo hubiese dicho, solo añade el autor el adorno de la poesía.

La tragedia no está tan lejos de la naturaleza, como se piensa generalmente. Aunque son pocos los actores que han conseguido en el escenario pintar exactamente la verdad, muchos actores, de menor calidad y de mayor número han establecido la ley de que la tragedia es exagerada, debido a su falta de rigor en la representación. Explica la idea expuesta, de que la mediocridad de los actores y la falta de formación ha generado la idea equivocada sobre la tragedia. El ejemplo que presenta es muy clarificador, dos personas de clases sociales diferentes, un duque y un zapatero, usaran las mismas palabras ante un suceso no cotidiano, el duque bajará a la naturaleza olvidando sus modos de comportamiento, y el zapatero dejará sus formas vulgares, subiendo a ella. Se comportarán como hombres, sin artificio. Expone ejemplos donde recoge claramente sus conclusiones. Una mujer, ante la cuna vacía de su hijo fallecido, tendrá el mismo comportamiento, independientemente de la clase social a la que pertenezca y del país que provenga, pues la naturaleza es una. Esta acción lógica de cualquier madre mostrará:

“[...] sus facciones tendrán el sello de la estupidez, algunas lágrimas surcarán sus mejillas; de cuando en cuando algún

grito desgarrador, algún suspiro convulsivo saldrá de su boca;” (Latorre, 1839: 12)

Lo mismo ocurrirá a dos hombres, que sufren un fuerte ataque de celos o ira, de la misma forma les afectará, sentirán la misma emoción, la misma expresión, sus miradas, facciones, gestos, actitudes y movimientos, adquirirán un carácter terrible.

2.6.6-LAS PASIONES QUE SIENTE EL ACTOR DETERMINAN LA NATURALEZA IDEAL DEL PERSONAJE, MEDIANTE LA SENSIBILIDAD E INTELIGENCIA.

Los grandes movimientos del alma y las pasiones que sienta el actor le llevarán a una naturaleza ideal, no importa sexo, país, o estatus social al que pertenezca el personaje.

El actor ha de contar con una gran sensibilidad e inteligencia, que condicionan su tipo de expresión en la escena. La sensibilidad es la facultad que tiene el actor de conmoverse fácilmente, de agitarse hasta el punto de dar a sus facciones y a la voz, la expresión de dolor que conmueven al espectador y a veces provoca sus lágrimas. A estos conceptos une la imaginación, que no a la memoria para recordar; reclama una imaginación plástica, creadora, activa, poderosa, que asocie al actor las inspiraciones del poeta. Que lo lleve a tiempos pasados, que le permita conocer a personajes históricos; que le muestre como por magia, su fisonomía, su lenguaje, sus costumbres, todos los matices de su carácter. La sensibilidad, esta facultad que se apodera de los sentidos, también conmueve su alma, le sitúa en las situaciones más dramáticas como si fueran suyas.

Seguidamente, destaca la necesidad de que el actor cuente con inteligencia, actúa después de la sensibilidad y juzga las impresiones recibidas. La inteligencia ejecuta, decide cómo poner todo en marcha, dirige las fuerzas físicas e intelectuales del actor. Ayuda a encontrar la

unión entre las palabras del autor y el carácter de los personajes, a completar con el gesto aquello que los versos no llegan a completar. El actor ha de contar con esta sensibilidad, especialmente afinada para las fuertes emociones.

2.6.7-CONTROL EMOCIONAL ABSOLUTO.

Debe tener el actor un sistema nervioso tan modelable, que se conmueva con las inspiraciones del autor, ha de ser siempre así, no dejarse llevar por la costumbre de estar delante del público, relajar los nervios de la primera función y resultar mediocre en la representación.

Algunas personas, dice, recurren a la ingesta de bebidas alcohólicas para suplir el valor que requiere este oficio, aunque el efecto de esta medida encubre la pereza o timidez de actor y suple momentáneamente las exaltaciones del alma.

Por tanto, precisa el actor de control absoluto sobre la sensibilidad que exija la obra, pues es la obra la que decide cuándo la precisa el actor. La inteligencia debe estar siempre alerta, para obrar conjuntamente con la sensibilidad, pues, lo que haga en el escenario el actor ya es imborrable.

El actor requiere de sensibilidad e inteligencia, de la naturaleza puede recibir sus principales dotes, la figura, la voz, la sensibilidad, el juicio, y la pureza; el estudio de los maestros, la práctica del teatro, el trabajo y la perfección pueden perfeccionar los mencionados dotes.

2.6.8-SENSIBILIDAD SOBRE INTELIGENCIA.

Defiende la idea de que el actor sensible tendrá siempre mejor guía que el actor muy inteligente, pues este puede resultar frío. El actor que cuente con las dos facultades será perfecto. Estudiando ensaya su alma, en el sentimiento de las emociones, su voz en sus acentos propios de la

situación que tiene que pintar. Va al teatro a ejecutar estas facultades y a entregarse a las emociones que su sensibilidad le sugiere.

Allí, recurre a su memoria, recuerda sus entonaciones, los acentos de su voz, la expresión de su fisonomía, el grado de abandono al que se entrega, todo lo que, en un momento de exaltación, ha podido contribuir al efecto. Su inteligencia después somete a revisión todos los medios, los analiza, los fija en su memoria y los conserva, para producirlos en las siguientes representaciones, son tan fugaces estas impresiones que conviene repetir varias veces las escenas.

La inteligencia reúne y conserva lo que la sensibilidad ha inspirado al actor, esta, pasado tiempo puede ofrecer al público obras de poca diferencia, perfectamente ejecutadas al completo.

Además de memoria que es indispensable, el actor necesita una figura y facciones adecuadas a los papeles que esté destinado a representar, una voz fuerte y de fácil modulación, una buena educación, el conocimiento de las costumbres de los pueblos y el carácter particular de los personajes históricos.

2.6.9-PREPARACIÓN DEL ACTOR CÓMICO Y TRÁGICO.

Considera que el actor de comedia necesita menos estudios para encarar a sus personajes, no obstante, han de tener las mismas cualidades morales y físicas; en el actor trágico han de ser más poderosas.

La imaginación del cómico debe trabajar menos los objetos que representa, los ve todos los días, participa de la vida de los originales que retrata.

La naturaleza del actor cómico habla y actúa en sus imitaciones, el actor trágico necesita salir del círculo en que vive, para elevarse a la altura en que el genio del poeta ha colocado y revestido con formas ideales al personaje.

Estos personajes han de mostrarse con un lenguaje elevado, un acento natural, una expresión sencilla y verdadera, este es el factor más difícil del actor trágico.

Valora como positivos, los resultados de un actor trágico que hace comedia, aunque no ocurre así en la tragedia realizada por un cómico, suele ser un fracaso.

Menciona el monólogo de Shakespeare cuando indica a los cómicos que siempre es mejor ser aplaudido por un hombre juicioso, antes que un patio lleno de público necio.

Indica que no es conveniente que un cómico imite a otro, no conseguirá conmover al espectador, pues lógicamente no estará usando sus recursos propios, sino imitando otros de otro actor.

2.6.10- ESTUDIO DE LA VOZ Y LA RESPIRACIÓN PARA EL ACTOR.

El estudio de la voz del actor debe ser como el de un instrumento. Trabajar su dureza, enriquecerla con acentos de pasión, conseguir que obedezca a las delicadas inflexiones del sentimiento, conocer sus cualidades para hacer valer las cuerdas armoniosas, porque tal es el poder de una voz sensible, concedida por la naturaleza o adquirida por el arte, que puede conmover hasta a los extranjeros, solo por el sonido, sin comprender el idioma.

No se debe gritar la tragedia pues, cansa al espectador, aún más cuando se mantiene durante un tiempo; esa práctica, una explosión de la voz puede ser un buen efecto hecho puntualmente, continuarlo provocará que el público se olvide del personaje, se debe ocultar al público los esfuerzos del actor.

El actor debe esconder su esfuerzo hasta en las escenas más violentas, debe cuidar de que no se aprecie la respiración fuerte, ni

prolongada, porque al inspirar enfría el movimiento; debe evitar un sonido quejoso al tomar aire.

Expone una norma para una correcta inspiración, respirar antes de que se acabe el aire de los pulmones, ha de tomar poco aire y a menudo, sin cortar los versos, propone coger aire antes de las vocales, a, e, o para que el público no aprecie el recurso del actor.

Otros actores fingen el llanto para realizar la gran inspiración, aunque esto tiñe la escena de un tono plañidero. También es preciso controlar las lágrimas, usadas con economía conmueven, pero se ha de cuidar que se usen las cuerdas medias de la voz, nunca las altas, pues emitir sonidos agudos deja de enternecer. Las lágrimas deben ir con un tono de voz medio, para mostrar acentos patéticos y dolorosos que van directos al corazón.

Hay situaciones muy dolorosas, como en las grandes desgracias, en que las lágrimas no aparecen, todo cae sobre el corazón. La voz pronuncia palabras ahogadas, penosas, siniestras, mal articuladas, acompañadas de miradas estúpidas, y son estos elementos más efectivos que las lágrimas, este ejemplo es resultado de la observación de la naturaleza.

2.6.11- LA ACCIÓN ENTENDIDA COMO LENGUAJE.

La misma economía se exige para la acción, entendida como un lenguaje más del actor. La acción ha de ser natural, el exceso de acción acaba con la nobleza del personaje, este no necesita gritar para dar una orden, el personaje poderoso saber usar el peso de su voz para hacerse obedecer.

Corresponde a la inteligencia medir la extensión de movimiento lento o rápido en la dicción, también, dependiendo de la situación. El actor debe meditar antes de hablar, tomarse tiempo para ordenar las

ideas del personaje, mientras tanto la fisonomía continúa dando información en los momentos de silencio, de no ser así, los silencios son fríos.

Existen situaciones muy violentas que se muestran por la expresión de un gesto o mirada, sin texto, es lo que se denomina acción muda. Si la violencia se muestra con el texto, ha de emitirlo el actor con rapidez y claridad, en este caso llegan las palabras, a la boca, a la vez que las ideas al pensamiento.

El actor puede realizar personajes que no se corresponden con su carácter, usando para encarnar las pasiones demandadas, la sensibilidad y la inteligencia.

Confiesa Carlos Latorre haber mostrado ideas de los maestros que le han enseñado, y las avala con los aplausos que él ha recibido como actor gracias a ellas. Afirma que sus ideas no ofrecen orden ni ilación, promete ocupar su tiempo en estudiar las reflexiones de los grandes actores, Lekain, Talma o Mme Clairon, lo que supone que no recupera ideas de ellos, posiblemente las ideas que refleja en su escrito sean el fruto de las experiencias profesionales junto a Máiquez en los escenarios

2.7-BARROSO, Antonio (1845): *ENSAYOS SOBRE EL ARTE DE LA DECLAMACIÓN.*

ENSAYOS

SOBRE EL ARTE

DE LA DECLAMACION,

POR

Don Antonio Barroso.

*«Hay una Divinidad para los que
son llamados á distinguirse en
las artes.» (MAD. TALMA.)*

MADRID: — 1845.
IMPRENTA DEL COLEGIO DE SORDO-MUDOS Y CIEGOS.
Calle del Turco, núm. 11.

Biblioteca Nacional de España 

2.7.1- INTRODUCCIÓN.

Desconocemos los datos biográficos de Antonio Barroso, sí es mencionado por Enrique Funes en 1894 en su obra *La declamación española*. Al detallar Funes lo que debe entenderse por declamación comentaba lo que se había escrito referido a este tema, por parte tanto de teóricos, mencionando a Bastús, como de actores, mencionando a Antonio Barroso. Por ello entendemos que Antonio Barroso fue un actor, coetáneo a Carlos Latorre y Juan Lombía, al que menciona Barroso en su tratado. Afirma de este último que fue actor, director y empresario, que trabajó con Carlos Latorre, así como que redactó el ensayo *El teatro* en 1845. Entendemos por ello, que Antonio Barroso perteneció a la profesión actoral.

No disponemos de datos biográficos ni profesionales de Antonio Barroso, por ello nos centramos en su ensayo. Sí es evidente que se

trataba de una persona perteneciente al mudo teatral, gran conocedor de la práctica escénica de mitad del siglo XIX.

Dedica Antonio Barroso este extenso ensayo de 1845 a su amigo Julián Romea, del que dice, realza sus pensamientos, pues realiza Romea lo que no se puede explicar, entendemos que hace referencia a su trabajo actoral en las representaciones teatrales.

Ya en el prólogo duda Barroso de la teoría teatral, pues cree pobre la que se pueda dar, con respecto al uso que de ella hacen los grandes actores, ya que, sin el genio del actor, ninguno podría realizar bien una declamación. No realiza grandes aportaciones al trabajo actoral de 1845, sí deja constancia de cómo era realizado. Analizamos sus muchas enseñanzas y recomendaciones:

- Genio, sensibilidad e inteligencia son características básicas para el actor, coinciden con las que indicara Carlos Latorre seis años atrás; parece lógico pensar que las utilizaba en sus representaciones y que coincide con las que aprecia Antonio Barroso en Julián Romea.
- La mejor metodología para estudiar las reglas del arte es, observar el modo en que funcionan las capacidades intelectuales, y observar las reacciones de los que nos ven y escuchan.
- El actor, como intérprete del poeta, es el alma de las composiciones. Ya que dan vida a los seres que ha creado el poeta. Así pues, Barroso no intenta crear reglas para el arte dramático, plantea las características que debe cumplir el actor, indica el estudio que imprescindiblemente, el actor debe aprender del corazón humano, así como, el efecto que las pasiones y los sucesos de la vida producen en el hombre. Indica cómo debe desenvolverse en escena, cuáles son sus expresiones, sus movimientos en acción y las diversas modulaciones de la voz. Estas reglas no deben oprimir el pensamiento. Desea unir el uso de estos principios,

acción, voz y pensamiento, aunque para ser usados como idea a seguir, no como norma obligatoria.

- Desvela sus fuentes de información, Carlos Latorre, Madame Clairon, Talma, al que se dirige como Madama Talma, (haciendo referencia a la viuda de Talma), Horacio, Tragiense, Zeglirscosac, Martinez de la Rosa. Castrillón, etc. A veces comparte esos principios y a veces los modifica. En otras ocasiones pondrá las dos opciones, la tendencia tradicional y la nueva idea de representación actoral, que surge a mitad del siglo XIX.

Así lo hace cuando menciona las formas de mostrar las emociones con que cuenta el actor, muestra las dos posibilidades con que cuenta. La que propusiese Zeglirscosac y la que defendiese Francisco Mariano Nipho entre otros, sentir la emoción del personaje. Afirma Antonio Barroso que la originalidad y la independencia constituyen el genio y cuando se limita a las reglas del arte se muestran el genio sin brillo.

Recoge a lo largo de dieciséis capítulos, una gran cantidad de información relativa al concepto de representación teatral, historia del teatro, enseñanza adecuada del actor, puesta en escena, etc. Realiza la siguiente división de los contenidos en capítulos:

Capítulo I- Necesidad del teatro. Su reforma, sus medios más adecuados, para llevarla a efecto.

Capítulo II- Dotes del actor. Constitución física. Voz. Pronunciación. Memoria. Alma impresionable. Inteligencia.

Capítulo III- Estudios del actor.

Capítulo IV- Educación del actor y de la actriz. Educación social y religiosa.

Capítulo V- Estudios especiales. De la figura y acción. Del gesto y de la vista. De la voz y de las modulaciones.

Capítulos VI- Medios de corrección a vicios de pronunciación. Voz dura y poco flexible. Distracción. Ejemplos.

Capítulo VII- De la imitación, sus vicios, Sus ventajas.

Capítulo VIII- De la naturalidad, como entenderse, No basta presentar la verdad.

Capítulo IX- Del llanto. De la risa.

Capítulo X- Monotonía. Transiciones.

Capítulo XI- De la confusión de los afectos. Distintos caracteres del hombre. Diversos aspectos y accidentes de una misma pasión.

Capítulo XII- Estudio filosófico de las pasiones.

Capítulo XIII- Enajenaciones mentales. Sus diferencias [...]

Capítulo XIV- De la comedia de su declamación.

Capítulo XV- De la tragedia.

Capítulo XVI- Del drama. Reflexiones generales del director. Régimen interior. No robe un interés personal el efecto general del cuadro. Defecto de la imitación personal. El buen actor debe hablar con el silencio; no debe olvidar un momento la escena. Inteligencia de todos los papeles. Entradas y salidas. Pausas. Olvidar al público. Apartes. Final de la comedia. Darse cuenta del papel que se ha desempeñado.

Extraemos la información más relevante de algunos de ellos.

2.7.2- ENSAYOS SOBRE EL ARTE DE LA DECLAMACIÓN.

2.7.2.1- II DOTES DEL ACTOR. CONSTITUCIÓN FÍSICA. VOZ. PRONUNCIACIÓN. ALMA IMPRESIONABLE. INTELIGENCIA.

En el capítulo II estudia las dotes del actor. Destacamos los puntos más importantes de sus enseñanzas:

- Físicamente el actor debe tener una figura proporcionada, ha de ser fuerte y resistente.
- La voz clara y armoniosa, la pronunciación clara y exacta.
- La memoria es indispensable, el actor que carezca de ella depende del apuntador y no es recomendable, debe el actor saber y sentir lo que dice. Debe tener un corazón de fuego. Es el mismo concepto que Francisco Mariano Nipho denominaba alma plástica y corazón dócil.
- Barroso indica a los actores no ser fríos y distantes, ni demasiado sensibles, de serlo sufrirán en exceso. En este punto menciona a Félix Enciso Castrillón, el que afirma que no debe confundirse un exceso de sensibilidad con un papel recargado. Sin una sensibilidad exquisita, no puede un actor estar completo. La inteligencia da orden a la imaginación. El actor necesita de las dos.

2.7.2.2- III ESTUDIOS DEL ACTOR.

En el capítulo III se detiene en los estudios del actor. Menciona a la viuda de Talma para referirse a ellos. Comparte la idea de que, tanto autor como actor, deben tener amplios conocimientos, aunque también han de ser grandes observadores para aprender a imitar. Deben dominar la historia, para poder documentarse, la lengua usada por el actor y por el personaje, así como la historia de su país y de su teatro. Nos detenemos en las enseñanzas más destacadas:

- El hombre ha de conocer la naturaleza y de esa forma se comprenderá él y a los demás.
- Ha de conocer el actor su sociedad, en la que se desarrolla, sus comportamientos en todas las escalas sociales y épocas. Una vez más incide en la necesidad de observar la naturaleza pues es el origen de todo.
- Debe guardar la mayor rigurosidad en cuanto al vestuario. Este ayuda al espectador y al propio actor.
- El actor ha de conocerse él mismo, debe crear y adelantar su inteligencia al resultado de sus creaciones artísticas, que deben surgir en el momento de su ejecución mediante su voz y su emoción.
- En la misma línea expone los consejos que toma de Talma de no usar el espejo para ensayar, comprendemos que este consejo persigue que el actor esté concentrado en lo que dice y en ese caso, la mirada al espejo va dirigida, si se hace, a comprobar que la cara no muestra facciones ridículas, lo que desconcentraría al actor de su objetivo.
- El actor debe conocer idiomas, indica francés, inglés e italiano. Le propone realizar un concienzudo estudio de literatura, para que sobresalga en su oficio. Aunque destaca la injusta realidad, solo tras una carrera de estudio y sacrificio será un actor recompensado y recibirá reconocimiento.

2.7.2.3- IV EDUCACIÓN DEL ACTOR Y ACTRIZ. EDUCACIÓN SOCIAL Y RELIGIOSA.

Dedica el capítulo IV a la educación social y religiosa que todo actor debe adquirir, aún más en los casos en que el actor sea de origen humilde

y no la recibió en su infancia. Este tipo de educación persigue el objetivo, de que el actor no se abandone a los placeres, que el oficio del artista de éxito pueda lograr. Esta educación en valores propugna, el uso incansable de la sensibilidad, su uso la engrandece, así defiende, que el actor no debe fingir sus sentimientos, sino sentirlos.

2.7.2.4- V ESTUDIOS ESPECIALES.

El capítulo V profundiza en lo que llama Estudios Especiales. En el extenso capítulo especifica lo siguiente:

- El rostro es la parte principal, para el reflejo de las emociones y se evidencian con ojos, cejas, frente, boca y nariz. Menciona el estudio de Fermín Eduardo Zeglirscosac como vehículo para hacerlo.
- Indica que el rostro es la expresión del sentimiento; la expresión ha de ser libre, natural, precisa y ha de acompañar a la palabra, en este sentido comparte la opinión de Carlos Latorre.
- La palabra indica el sentimiento que siente el personaje, y el sentimiento se muestra en las facciones.
- En las escenas obran del mismo modo, la acción, la vista y el gesto. Pues las miradas sustituyen a veces al texto.
- Marca la diferencia entre mostrar las pasiones mediante la inspiración o mediante el estudio de la fisonómica que indicaba Fermín Eduardo Zeglirscosac, este las dibuja en el rostro.
- Barroso presenta los dos modos de mostrar las pasiones o los sentimientos y plantea la necesidad de que la acción, el gesto y la mirada, han de ser un total complemento expresivo de la palabra. Lo demás queda a cargo de la sensibilidad de las dotes del actor. Recordando no exagerar el gesto.

- Usa las reflexiones de Talma y Carlos Latorre, para exponer cuál es el correcto uso de la voz. Apoya estas ideas con el texto de Shakespeare perteneciente a *La comedia de las equivocaciones*, que afirma, que una palabra no tiene expresión, esta llega por la mirada y los gestos, estos los cargan de significado.
- Por tanto, defiende que el lenguaje primitivo de la naturaleza es la expresión del sentimiento. Las palabras son el nombre de las cosas. Un suspiro verdadero o un lamento es más elocuente si se realiza correctamente. Y no precisará este actor arrugar su frente, elevar los ojos al cielo, abrir la boca para agitar la respiración etc. No se escucharán más palabras que: ¡Ay!. Pero el tono de la voz y el sentimiento mostrado al público, lo cautivará y conmoverá.
- Usando los estudios de Talma defiende que el actor debe usar su tono de voz natural. De no hacerlo así, sonarán sonidos inconvenientes y sus palabras carecerán de expresión propia, pudiendo parecer recargadas.
- Es incorrecta la medida que toman algunos actores, que ahuecan su voz, para hacer sonidos más graves, esto resulta nocivo a la representación, Este tipo de voz rompe la ilusión.
- Debe el actor administrar su voz y graduarla.
- El público es en gran parte responsable de los defectos de los actores. Sigue la idea que venimos viendo desde el siglo anterior. El actor considera que el aplauso avala su trabajo y no siempre es así.
- Recomienda al actor graduar su voz, no cantar; nos recuerda Barroso a José García Hugalde, al hablar del concepto de cadencia:

“[...] La cadencia cómica es aquella grata consonancia, que tiene jurado maridaje entre la voz y el oído; traslada

perceptible el concepto y el ánimo, distingue con su asonancia las partes dividas de la oración, para que lleguen bien discernidas al entendimiento, y forma alguna frucción en la voluntad del que oye [...]” (Barroso, 1845: 85)

- La verdad y la sencillez en la dicción es lo que agrada, así como, la expresión exacta de las pasiones.
- La expresión debe ser suave y poco prolongada, debe aspirarse la cantidad suficiente de aire, para la expresión de las palabras, dejando siempre algún vacío, que entendemos como silencio. Cada momento de la obra necesita distribución equitativa; debe el actor examinar toda la obra, todas sus cualidades, así podrá proporcionar en cada momento, lo que corresponda, de aire y energía, y no se verá el actor cansado o falto de respiración.
- Es preciso respirar adecuadamente con frecuencia y evitar el hipido o estertor ante la falta de aire del actor. Este ocurre cuando no hace el actor buen uso de las comas.

2.7.2.5- VI MEDIOS DE CORRECCIÓN TALES COMO VICIOS DE PRONUNCIACIÓN. VOZ DURA Y POCO FLEXIBLE. DISTRACCIÓN Y EJEMPLOS.

El capítulo VI lo dedica a enumerar recursos para corregir defectos. Desarrolla en este capítulo los siguientes puntos:

- Defiende la idea de que en sociedad no deben tolerarse defectos, por tanto, tampoco deben tolerarse en teatro.
- El público no conoce lo que se considera un error en teatro, motivo por el que los tolera, aunque los errores de la naturaleza sí los conoce todos.

- El actor que quiera ejercer el arte de declamación, como lo llamaba Carlos Latorre, y que sienta que debe subsanar errores, debe corregirse antes de realizarlo. Se apoya en los conceptos que defienden Madame Talma, y Madame Clairon, principalmente, destaca en la importancia de la dicción del actor, la mala pronunciación es un defecto imperdonable. Debe el actor corregir estos defectos propios antes de ejecutar a los personajes.
- Afirma Madame Clairon que el verdadero talento puede reemplazarlo todo, aunque expone Barroso hechos que no pueden ser superados ni siquiera por el talento, tales como defectos físicos o problemas de pronunciación.
- Con el estudio de la voz consigue eliminar tonos falsos y sonidos duros.
- Propone como buenas herramientas, escuchar música y voces con pronunciación exacta, por ello indica como muy perjudicial para el actor, el seseo y el ceceo propio andaluz y demás tonillos provinciales, por lo que recomienda a los actores vivir en lugares diferentes a Andalucía, como Castilla, para acostumbrar su oído a la pronunciación exacta.
- La voz dura y poco flexible es indispensable corregirla, para dar al texto un carácter dulce y fluido.
- El actor no debe distraerse en escena porque rompe la ilusión. Debe estudiar, meditar y ensayar, no confiarse en la práctica y la inteligencia que son seguros para su trabajo, aunque no suficientes.

2.7.2.6- VII LA IMITACIÓN SUS VICIOS Y VENTAJAS.

En el capítulo VII se detiene en el concepto de la imitación y sus usos. Barroso indica su idea de una buena imitación, ya que Madame Talma y Carlos Latorre no lo mencionan.

- Necesita el actor buenos modelos que imitar, ser generales y exactos, requiere de genio y estudio. La imitación exacta no puede solo basarse en aprendizaje y rutina, eso es imitar sin inteligencia, pues solo se copiarán defectos. De cualquier forma, señala, la imitación, pese a su exactitud, nunca se igualará a un original.
- Las actrices que hacen una imitación perfecta muestran las variaciones. De lo contrario la imitación será uniforme y monótona. No se deben usar en escena los mismos recursos en las representaciones, de todas las obras, y de todos los géneros.

2.7.2.7- VIII LA NATURALIDAD Y COMO HA DE ENTENDERSE.

El capítulo VIII lo dedica a la naturalidad y al correcto uso que debe hacerse de ella, no basta presentar la verdad.

- La extremada llaneza conduce a una trivialidad ridícula y perjudicial, que no deberá nunca tolerarse al actor; así como la afectación desmedida raya siempre la petulancia.
- La naturalidad no está ajena al artificio y el artificio no está ajeno a la naturalidad. Es impropio que en escena se represente al hombre alejándolo de la naturaleza.
- Pone como ejemplo al señor Julián Romea, que sirve como modelo de comportamiento en escena, por mostrar sencillez comprensible, cultura e inteligencia, con esa naturalidad que solo permiten los toques leves y delicados.

- Asegura Barroso que la naturalidad necesita del artificio y alaba la excelencia de Julián Romea. Por tanto, deducimos que el grado de realismo en la representación escénica en 1845, conlleva grados de artificiosidad, conductas que vistas a los ojos del siglo XXI resultan falsas y afectadas, aunque los pasos avanzados en dirección a la representación teatral realista han sido cuantiosos desde el último tercio del siglo XVIII.
- Ante un trabajo actoral mediocre, la representación será de poca calidad, principalmente se percibe porque los actores hablan sin sentimiento.
- También generan una mala función teatral otros muchos factores. Al comenzar la obra, el comportamiento del público, que continúa hablando, mientras entra al patio; esto rompe la ilusión escénica. Un objeto o prenda de vestir arrugado y aplastado que usa algún actor. También rompe la ilusión la alteración de la voz, la exageración o un descanso del actor en escena. Cualquier incidente que genere risa, acaba con la ilusión. Pequeños hechos, dentro y fuera, de escena pueden ser causantes del desconcierto del público, y de la consecuente ruptura de la ilusión.
- Si la naturaleza de la escena queda descolorida o difuminada, ante cualquier incidente, también se rompe la ilusión. Barroso incide en que no basta mostrar las bases de ciertas situaciones, sino que resulta preciso mostrar en la escena, realce y colorido.
- Propone al actor responsable adelantar la escena, con juicio, imaginarla antes de la representación para corregir defectos. La verdad no debe presentarse con más atractivo del que ella encierra.
- Copiar la realidad aún no tiene belleza, no causa el efecto deseado, solo la copia no basta. Pone el ejemplo de un pintor que al realizar su cuadro no se limita a copiar un paisaje, sino

que detalla los pequeños detalles que aparecen en el paisaje y la vegetación. Por tanto, igualmente en los defectos de la voz, debe haber verdad, pensamiento, estudio y filosofía, de este modo van juntas literatura y poesía, oratoria, pintura y declamación.

2.7.2.8- IX EL LLANTO Y LA RISA.

El capítulo IX lo dedica a dos recursos del actor, el llanto y la risa. Funcionan porque generan simpatía entre el público, aunque un exceso de lágrimas perjudica al actor. Vemos seguidamente sus indicaciones:

- Para 1845, el drama romántico, ha perdido el encanto y éxito del que disfrutó en los años anteriores. Anteriormente el público sentía, se estremecía, y depuraba las pasiones. Llegada casi la mitad del siglo XIX, el público está cansado de ver lágrimas en escena y muertes por espadas. Demandan otro tipo de representación. Las lágrimas del actor deben ser utilizadas con juicio y economía.
- Toma nuevamente palabras de Carlos Latorre, para explicar el verdadero, uso del llanto; afirma este, que en las grandes desgracias, los ojos no vierten lágrimas, todo cae en el corazón.
- También menciona a Madame Clairon, la que afirma que las lágrimas han de ser el último efecto de la emoción, por tanto, hay que graduarlas;

“Mejor trabajar para detener las lágrimas, no dejéis ver de vuestra alegría y de vuestro dolor más que aquello que la fuerza de la naturaleza os arranca del secreto que tiene que guardar”. (Barroso, 1845: 117)

- La risa ayuda en situaciones dramáticas, a veces el personaje en situaciones muy dramáticas es superado por una risa, que

desagarra el corazón del espectador, si el actor consigue realizarlo correctamente.

- La risa muestra diferentes afectos del personaje, sarcasmo, alegría extrema, plácido bienestar, etc. La risa mezclada con el llanto ayuda a mostrarlos.

3.7.2. 9– Capítulo X LA MONOTONÍA Y LAS TRANSICIONES.

En el capítulo X se detiene en situaciones de la representación que pueden parecer monótonas y plantea formas con que eliminarlas:

- Las pasiones que muestran un solo afecto llevan consigo la monotonía, se precisa mucha inteligencia del actor para no cansar al público.
- El continuo llanto da al personaje un carácter monótono y pesado, así como el descuido y cansancio del actor.
- Debe el actor realizar cada función como si fuese la primera vez, ya que el público, aunque conozca la obra, es lo que desea ver.
- El actor, para huir de la monotonía, usar inflexiones, que a veces funcionan; aunque si no son las que verdaderamente corresponden a la acción se aprecia esa nota discordante.
- Se observan escenas donde las transiciones consisten en lo que Barroso relata:

“[...] en las escenas de más pasión y sentimiento hemos tenido ocasión de reír al escuchar el escape que han dado estos actores débiles como si les punzaran con unas agujas, o si estuvieran de broma y de buen humor; a esto seguía una acción tan violenta e inconstante como la palabra pausada unas veces, manoteada otra, hasta que al fin paraban rendidos de cansancio, mirando al público como quien espera el premio” (Barroso, 1845: 122)

- Desaconseja esta práctica en la representación, no es la adecuada, además, provoca entre el público diferentes reacciones; un sector del público aplaude incansablemente y el otro ríe sin cesar.
- Las transiciones deben ser sencillas como la dicción; en las conversaciones cotidianas, cualquier persona realiza inconscientemente transiciones.

2.7.2.10- XI LA CONFUSIÓN DE LOS AFECTOS. DISTINTOS CARACTERES DEL HOMBRE. DIVERSOS ASPECTOS Y ACCIDENTES DE UNA MISMA PASIÓN.

En el capítulo XI profundiza en los afectos. Determina lo siguiente:

- El genio suple a la inteligencia, pero no siempre. La confusión de los afectos nace de la falta de inteligencia y de la falta de estudio de la naturaleza, en los diversos caracteres del hombre, por parte del actor. Los afectos mostrados serán diferentes dependiendo del actor, según las inclinaciones, la educación, el temperamento, los modos de gozar y los motivos de su desgracia, etc.
- Afecta a la confusión de afectos, la monotonía de la imitación. Expone ejemplos de escenas, Antonio Barroso, donde se muestran diferentes tipos de amor entre diferentes personajes, de diferentes obras, los presenta para dejar patente las diferencias en la representación entre diferentes tipos de amor. Como ejemplo útil a los alumnos de declamación.

2.7.2.11- XII ESTUDIO FILOSÓFICO DE LAS PASIONES.

Dedica el capítulo XII a estudiar las pasiones. Determina lo siguiente:

- Lo que siente el alma deja claro reflejo en el cuerpo del actor, mediante su rostro y su acción, por tanto, observando el exterior del personaje debe apreciarse, qué ocurre en el interior.
- Aclara que es difícil explicar teóricamente la conducta de los personajes, dado que es en la representación, donde pueden apreciarse bien. Hace referencia, no obstante, a algunos estados de ánimo y los desarrolla teóricamente. Dice de la simpatía que es dulce, amena y graciosa, de la antipatía que es opuesta a la satisfacción, aunque deja patente que esta teoría no es suficiente para la representación.
- Hace seguidamente mención a Fermín Eduardo Zeglirscosac y a su ensayo sobre las pasiones que vimos en el capítulo I. Han pasado más de cuarenta años desde su publicación y afirma Antonio Barroso que su propuesta, la fisognómica, ya no es útil en los escenarios. No considera válida la propuesta basada en la gesticulación y acción predeterminada para cada pasión. No obstante, no consigue crear otro código válido para describir la correcta ejecución de las pasiones, le resulta difícil y afirma que la emoción la debe dibujar el actor en escena, como el pintor en su cuadro o el escritor en su pluma.
- Afirma, por tanto, Antonio Barroso que los planteamientos de Fermín Eduardo Zeglirscosac no son válidos en la representación teatral de 1845. En el capítulo anterior lo ha dejado justificado, muestra la necesidad crear representaciones teatrales, en las que el actor no muestre una simple imitación ni una representación monótona. Es evidente, que la propuesta de la fisiognómica, que indica la gestualidad precisa de cada afecto, ha de resultar monótona, no responde a lo que siente el alma del actor, y no tiene presente cómo realizar las transiciones.

- Antonio Barroso propone algunas obras, que evidencian las consideraciones de los autores, en el momento de realizar sus creaciones literarias, incluyen en sus obras de teatro gran variedad de emociones, pasiones o afectos, lo que requiere realizar las correspondientes transiciones. Coincide con Vicente Joaquín Bastús y Carrera en la riqueza del personaje de Jeny en *Educanda en el colegio de Tokington*. Propone igualmente, como personajes ricos en emociones y transiciones, a la princesa Leonor de Tasso y Elvira en la obra *Macías*.
- Tras exponer diferentes ejemplos, sobre la riqueza de pasiones en que se hallan en los personajes, y recordar la exigencia en la necesidad de recrearlas adecuadamente, señala que la práctica del actor hará lo demás.

2.7.2.12- XIII ENAJENACIONES MENTALES. SUS DIFERENCIAS. [...]

El capítulo XIII lo dedica a diferenciar los tipos de locura, entre los personajes. Juiciosamente indica que en un sanatorio o psiquiátrico podrá apreciar el actor todos los tipos de locura, hallar los motivos que las han causado e impregnar la acción y la declamación de sus signos. Ninguna pasión se presenta de la misma manera, ninguna demencia es igual a otra. Como los anteriores ensayistas y tratadistas, propone la observación e imitación de la naturaleza. Reparamos en sus indicaciones:

- Expone el caso del personaje de Oscar, no obstante, al explicar la situación de Oscar, el que huye de un fantasma, propone al actor que realice acciones con su cuerpo, que recuerdan a la fisiognómica y patognómica planteada por Zeglirscosac, determina las acciones correspondientes a la locura, lo que continúa encorsetando al actor en la representación.

- Del mismo plantea indicaciones que deben realizar las actrices que representen al personaje de Eleonor en la obra de *Tasso*, o Elvira en *Macías*, estas indicaciones siguen la tradición estipulada por Fermín Eduardo Zeglirscosac, heredada del siglo XVIII: “*Eleonor, está quebrada, fija; el cuerpo inclinado; la boca un poco entreabierta y todo el rostro marchito*” Barroso, 1845: 167)
- No obstante, se aprecia la inquietud de superar esta tendencia teatral, han de usarla a falta de otra nueva tendencia que recoja teóricamente la correcta ejecución del actor, se aprecia en la aclaración final, donde indica que el actor no ha de entregarse ciegamente a estas indicaciones para su creación escénica, pues Barroso sólo hace observaciones.
- Lo mismo ocurre en el caso del personaje Clara de la obra *La Carcajada*. En este caso Antonio Barroso también explica los estados de ánimo derivados de la locura de Clara, recurriendo al modo propuesto por Fermín Eduardo Zeglirscosac.
- Barroso muestra y expone sus deseos de renovar la teoría teatral, aunque no lo consigue. Continúa con la tradición tratadística del siglo XVIII, que predetermina la gestualidad y acción, del actor.

2.7.2.13-Capítulo XIV. DE LA COMEDIA. DE LA DECLAMACIÓN Y SU UTILIDAD EN EL TEATRO.

Más interesante resulta el capítulo XIV, en el que defiende el concepto de declamación, contra lo que mantiene Carlos Latorre. Sus indicaciones son las siguientes:

- Barroso defiende que la comedia no precisa del uso de la declamación, pero la tragedia en su ejecución sí la precisa, lo que no significa que se pierda verdad.

- La declamación no es un canto. Entiende la declamación como un realce de la misma verdad.
- La declamación no puede confundirse con un canto, pero admite ciertos tonillos, que constituye su cadencia, la declamación cuenta en su ejecución de una música natural.
- En la declamación se oye la música de la naturaleza, considera que la declamación esta también fuera del teatro, y por tanto debe aparecer en él.

2.7.2.14- XV LA TRAGEDIA.

En el capítulo XV centrado en la tragedia, toma Barroso las palabras del señor Martínez de la Rosa, para indicar que la tragedia es una imitación de una acción grave y suscita temor y lástima entre los espectadores, mostrando una representación cercana a la realidad, esta visión inspirada claramente en la *Poética* de Aristóteles defiende, lo siguiente:

- Insiste en que la declamación no se opone a la verdad, es un modo de decir conforme a la exaltación de las pasiones.
- Defiende que la declamación existe en la sociedad. Es la rima de la dicción.
- La cadencia es la voz templada por los afectos.
- Barroso se desvincula de la opinión de otros autores y tratadistas, que muestran un interés en la naturalización de la representación en general, incluyendo a la tragedia. Barroso considera que “*la tragedia es la epopeya de las composiciones teatrales*”, considera que la tragedia debe ser un ejemplo que muestre al espectador, una lección cargada de dignidad, economía y majestad, cuidando que no sustituya el énfasis a la naturaleza.

- Defiende una exagerada gestualidad, del actor en tragedia, que debe además ralentizarse para una mayor y mejor observación del público.
- A menudo cita a Martínez de la Rosa, que como hemos dicho muestra una clara inspiración y conformidad con la *Poética* de Aristóteles, para explicar el motivo del gusto de la tragedia por el hombre, la explicación es que, al espectador le gusta ver bien imitados hechos que en la realidad no podrían observar.
- Martínez de la Rosa explica las afirmaciones que plantea Aristóteles con respecto a la catarsis; afirmaciones que comparte Barroso. Mantiene que el placer que provoca la tragedia es tan grande, que produce en el ánimo una sensación tan viva que le conmueve, tocando su sensibilidad sin el espanto que la misma situación pueda provocar en la realidad. Esta representación requiere de la declamación del actor y de la exageración de situaciones cotidianas.
- Seguidamente Barroso toma la opinión de Madame Clairon, señala que el actor trágico debe aproximarse en su vida habitual al tono que más necesita, pues en el teatro no hay cosa que tenga más fuerza que la costumbre.
- Barroso que muestra sobre los temas que trata, diferentes visiones y opiniones hechas por otros actores, finaliza el capítulo destacando la calidad interpretativa de Carlos Latorre, con lo que se evidencia que Barroso comparte la técnica de este actor.

2.7.2.15- XVI EL DRAMA.

En el capítulo XVI, se detiene en el drama. Muestra una distinción entre los tipos de drama, sentimental, heroico, de gran espectáculo, de magia, piadoso y romántico. Presenta la siguiente información de él:

- El drama es el género que más se acerca a la verdad, tanto en la parte dramática o trágica, como en la cómica.
- El actor que representa el drama debe unir a la naturalidad que exige la comedia, la entonación, la dignidad, el fuego y la pasión que requiere la tragedia.

2.7.2.16- Capítulo XVII. REFLEXIONES GENERALES.

Finaliza su ensayo con el capítulo XVII, en el que incluye unas reflexiones generales, en que hace referencia a diferentes elementos esenciales para la puesta en escena, destacamos algunos:

- El director continúa siendo, el primer actor y cabeza de la compañía.
- Ningún actor debe romper el conjunto de la escena por conseguir para sí los aplausos, es un recurso muy utilizado por los actores que desempeñan el personaje de gracioso. Es el director el que debe impedir que ocurra esto.
- Es inaceptable imitar en comedia a personajes conocidos para ridiculizarlos públicamente.
- El actor debe hablar con su silencio, no olvidarse de la escena en ningún momento.
- Las emociones acompañan al texto, de no ser así, se rompe la ilusión.
- Debe el actor expresar la emoción con todas las facciones del rostro, los ojos la postura y la respiración.

- El actor debe conocer la relación que tiene con todos los personajes, esto requiere más estudio y más ensayos.
- En las entradas y salidas no permite ningún descuido, el personaje ha de estar con el actor, desde la entrada a la salida en todo momento.
- Las pausas son convenientes, aunque realizadas correctamente, en lugares concretos y precisos. Midiendo el acto que marca la pausa, es decir, una pausa hace que finalice una acción o una declamación. Es el trabajo del actor quien debe ejecutarla correctamente.
- El actor debe olvidarse del público, debe dirigirse a él solamente cuando lo indique el autor.
- Al final de la obra los mismos personajes suelen pedir indulgencia o aplausos, a veces, aunque una vez la obra ha acabado, no considera por tanto que durante la obra deban dirigirse a ellos.
- Pese a la obligación del actor de no mirar, ni dirigirse al público, insiste Antonio Barroso que debe el actor comportarse con decoro y delicadeza, ignorándolo para no romper la ilusión, aunque correctamente.
- Los apartes son una convención que existe en teatro pero que resultan antinaturales. Para ejecutarlos con cuidado debe el actor no gesticular en demasía, no separarse, ni dar la espalda al actor con el que interactúe. Generalmente considera que los apartes, son un recurso de la puesta en escena inapropiados, ridículos y antinaturales.
- Alerta sobre la atención que deben prestar, tanto autor como actor, al final de la obra y terminada la obra propone al actor, que debe continuar reflexionando sobre su personaje y cómo lo ha ejecutado.

- Finaliza el capítulo recordando el estudio del cuerpo y las recomendaciones referentes al baile que hace Madame Clairon, Cree más recomendable, Antonio Barroso para el actor, visitar museos donde visualizar obras de arte de Tiziano, Rafael y Murillo. Esta técnica, sin duda ayuda al actor, aunque creemos lo acerca a la tendencia dieciochesca del concepto de representación teatral. Pues la observación de figuras estáticas en las pinturas tendrá semejante efecto en la representación del actor, que las indicaciones aportadas por Fermín Eduardo Zeglirscosac en su *Ensayo sobre la naturaleza y pasiones y del gesto y de la acción teatral*.

2.8-ROMEIA, Julián (1858): MANUAL DE DECLAMACIÓN PARA USO DE LOS ALUMNOS DEL REAL CONSERVATORIO DE MADRID. ROMEIA, Julián (1866): LOS HÉROES EN EL TEATRO. REFLEXIONES SOBRE LA MANERA DE REPRESENTAR LA TRAGEDIA.



2.8.1- INTRODUCCIÓN.

Realiza Jesús Rubio Jiménez un interesante estudio preliminar de estas dos obras de Julián Romea, y extraemos las ideas más interesantes del mismo.

Julián Romea, nacido en Murcia en 1813 se traslada de niño a Alcalá de Henares, de nuevo marcha a Murcia con la familia para acabar instalados en Madrid donde Julián y su hermano Florencio se inscriben en el Real Conservatorio María Cristina, lugar en el que recibe clases de Joaquín Caprara, Carlos Larorre y Rafael Pérez, todos compañeros de Isidro Máiquez y de Juan Grimaldi en la escena madrileña.

Los escasos recursos de la familia Romea, lo llevaron al oficio actoral profesionalmente, antes de finalizar sus estudios, en torno a 1833, pronto destacó como actor de calidad entre sus compañeros, el propio Larra lo afirma en la crítica de la obra *El testamento*, afirmando que Romea empezaba su oficio donde otros lo acababan. Incluso, hace tal afirmación en esta obra en la que Carlos Latorre, actor de más edad que su alumno Romea, realizaba un personaje de menor edad, hecho que proporciona información sobre las características de la realidad de la práctica escénica en 1833. También asegura Larra que la forma de expresión de Julián Romea evidencia su procedencia, el Real Conservatorio, así como da cuenta de quién es su maestro, Carlos Latorre, lo que da la razón a Andrés Prieto cuando afirmaba en su *Teoría del Arte Dramático* de 1835 que, en el Conservatorio, se enseñaba a los alumnos como a loros o papagayos, se limitaban a imitar a sus maestros en la dicción.

Se considera a Romea un actor realista en su interpretación, no obstante, reiteramos nuestra idea de crear un nexo de unión entre teoría y práctica actoral. Recordamos el carácter afectado con que aún en 1909 cuenta el trabajo del actor del cine mudo español. Por tanto, el trabajo actoral de Julián Romea entre los años 1833 y 1868, momento en que

fallece, no supera el grado de realismo que se aprecia en los filmes del cine mudo español. Así pues, profundizamos en el trabajo de Julián Romea para comprender en qué consistió ese trabajo realista.

2.8.2- EL TEATRO ESPAÑOL VIVIDO POR JULIÁN ROMEA.

En el siglo XIX se consolida el concepto de teatro español, Julián Romea presenció y vivió la consolidación y creación de este proceso, esto lo engrandeció como actor y como personalidad social de relevancia. Incluso, su primer personaje representado profesionalmente, ya le proporcionó buenas críticas, le proporcionó halagos por su correcta sistematización de los personajes para hacerlos creíbles, su exacta dicción, que presentaba un grado de perfección poco habitual y así consiguió asentarse rápidamente como actor en las tablas madrileñas, no fue fácil su inmersión en sociedad, como personalidad de importancia social, aunque encontró en este sentido gran camino recorrido por antecesores, principalmente Isidoro Máiquez.

La nueva consideración del comediante ha mejorado a lo largo del siglo XIX, como demuestra la realización de pinturas, cuadros donde se refleja a importantes actores, se cuenta con un centro de formación, han surgido numerosísimos tratados, de los que hemos visto algunos; si bien no todos consiguen mejorar la práctica actoral en la representación, si plantean teóricamente cómo lograrla.

Las novedades teatrales que Julián Romea vive en primera persona, a mediados del siglo XIX son debidas, a los pasos que avanzaron sus antecesores, actores y teóricos, en materia interpretativa y al cambio que la profesión actoral ha sufrido, el imaginario colectivo considera al actor una personalidad pública, culta, relevante, respetada y admirada. Julián Romea, este actor, empresario y profesor del Real Conservatorio María Cristina, encarna al actor romántico español, responsable de un gran paso de la profesión actoral, hacia el realismo. Sus biografías cuentan con una gran carga de fantasía cercana a la novela, fruto de la

consideración social del teatro romántico, las representaciones teatrales suponen un importante evento social, y sus responsables son personas de reconocido prestigio, tanto dramaturgos y poetas, como directores y actores.

Las obras de teatro representadas son colaboradoras de la configuración del concepto de teatro español, y Julián Romea colaboró en este proceso representándolas. Aunque afirma, nuevamente y ahora Jesús Rubio que el hombre clave en el cambio de tendencia en el repertorio y en las formas de representar en los comienzos de los años treinta fue Juan Grimaldi, el que acertó en los cambios introducidos, que realizó de manera rigurosa.

En 1836 deja constancia Larra de lo ocurrido con la representación de *El Trovador* de Antonio García Gutiérrez, uno de los más importantes dramas románticos, el reparto de personajes continúa dependiendo de la importancia de los actores dentro de la compañía, con lo que el galán y protagonista sigue siendo Carlos Latorre, así Julián Romea, siendo más joven, continuó desempeñando un personaje de más edad. Desempeñó su personaje airoosamente y prosigue destacando en su sistematización del trabajo, y su correcta dicción poco común, de nuevo, prosigue Larra valorando tales virtudes.

Su matrimonio con la actriz Matilde Díaz ha ayudado a novelar su vida. Esta actriz realizaba una declamación sentimental y apasionada, mientras, que Romea usaba la naturalidad y contención. Julián Romea es un exponente fundamental del teatro romántico español, como actor en el escenario y fuera de él. Fue director del teatro particular de la S.M. la Reina, académico de la Academia de las Buenas Letras en Sevilla, profesor de Declamación en el Conservatorio, y tras la muerte de Ventura de la Vega en 1865 fue promovido a la dirección del mismo organismo. Tras 1868 fue nombrado Comisario Regio de él.

Como empresario del teatro del Príncipe frecuentaba la tertulia del Saloncillo, lugar obligado para intelectuales del Madrid decimonónico y

de personalidades de la vida teatral. Fue socio fundador del Ateneo, es recogido en pinturas de Antonio María Esquivel como en *Los poetas contemporáneos*. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor, donde aparece Romea en el centro de atención del cuadro con sombrero de copa en la mano.



Y otra pintura significativa del momento es la obra, *Ventura de la Vega Leyendo una obra a los actores del Teatro del Príncipe*, del mismo autor, del que mostramos un fragmento. Se muestran en este cuadro inacabado algunos de los actores de la compañía del Príncipe.



La década de los años cuarenta, cuando Julián Romea es director del teatro del Príncipe, son tiempos en los que cambia el sistema tradicional de producción teatral, dirigida por instituciones, a la producción teatral liberal, con sus contradicciones ventajas e inconvenientes.

Entre algunas de las reformas que propuso Julián Romea, están la desaparición de los antiguos bancos del patio, convirtiéndolos en lunetas con respaldo azul en 1840, en 1841 se suprime la cazuela de mujeres, que queda convertida en galería, donde hoy se sitúa la platea. Se coloca un nuevo telón de boca en 1847. Hacia 1850 se elimina la cazuela y se incorpora el café del Príncipe al teatro. Según la historia del Teatro español en 1869, el teatro cambia de nombre, y desde entonces se llamó Teatro Español, con motivo de la ley de 1850, por la cual cada teatro debía denominarse según el género que en él se representaba. Así recibieron otros teatros los nombres de la Comedia, la Zarzuela, Ópera, etc. No obstante, según Jesús Rubio antes de la muerte de Ventura de la Vega en 1866 este insistía en que su obra se estrenase en el Teatro Español, siendo director Julián Romea. De cualquier forma, en 1868 muere este actor, que renueva nuevamente la escena madrileña, avanza un paso más hacia el Realismo, y consigue ubicar la profesión actoral junto a las altas élites intelectuales de la España romántica.

Sus escritos están dedicados a la formación de actores, aunque el segundo tiene otra motivación añadida, *Los héroes en el teatro* recoge las motivaciones que este actor tuvo, para representar la última obra de Ventura de la Vega de esa manera.

El caos político del primer tercio del siglo no favorecía la instauración de centros formativos, no obstante:

“[...] la creación del conservatorio y su potenciación fue un elemento más de la política cultural teatral liberal, destinada a afirmar la tradición española, como un elemento indiscutible de la

identidad del país y como una manifestación genuina de su gusto”.
(Rubio, 2009: 25)

Estos cambios en el ámbito teatral dejan evidencia entre los actores, que ya no confían para realizar sus representaciones teatrales en la improvisación, por lo que adquieren unas técnicas básicas de declamación que sirviera a su trabajo. Todos los actores y teóricos se basan en técnicas y metodologías del pasado, algunas de estas las vimos en el capítulo I y a la vez las desarrollan con nuevas aportaciones, con el fin de mejorar el trabajo actoral.

2.8.3- OBRAS TEÓRICAS DE JULIÁN ROMEA.

Siendo Julián Romea un actor de renombre, profesor de Real Conservatorio, director de su compañía y director del teatro de S.M. la Reina, escribe sus *Ideas generales sobre el arte de teatro* en 1858, que publicará nuevamente en 1865 sobre la que realizamos el estudio de sus enseñanzas, titulado *Manual de Declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid* existe una tercera edición publicada en 1879, tras su muerte.

La edición de Jesús Rubio, que estudiamos incluye también, sus reflexiones sobre la mejor manera de representar la tragedia en *Los héroes en el teatro* de 1866, escrito para responder al público de los ataques que recibe Julián Romea tras representar la obra de Ventura de la Vega *La muerte de César*. El mismo Romea acepta que los tratados de declamación son inútiles y a veces perjudiciales.

Sus ideas salen de su experiencia como actor durante veinte años, y la aprobación del público a su trabajo. El libro se compone de un primer capítulo donde desarrolla el tema, De los géneros en que se divide la poesía dramática y la metrificación más comúnmente empleada en ellos. El siguiente capítulo es una Rápida ojeada sobre la historia del teatro, particularmente en España. El tercer capítulo versa sobre las dotes del actor, su instrucción y demás circunstancias del actor. Posteriormente

desarrolla los siguientes puntos De los alientos y De la voz. De la Acción. Del continente.

La siguiente obra de Julián Romea que recoge Jesús Rubio *Los héroes en el teatro*, resulta interesante por lo novedoso de su intención, renovar la declamación, la forma de representar la tragedia y el resto de los géneros dramáticos. La tragedia es un género que para 1866 es poco representado.

Jesús Rubio explica de la siguiente forma lo ocurrido con este proyecto. Ventura de la Vega, amigo de Julián Romea, es un prolífero autor dramático que destacó por impregnar su dramaturgia, del uso de costumbres contemporáneas, en esa línea produjo y tradujo numerosas piezas. Ocupa importantes cargos en la institución teatral española, de mediados del siglo XIX, y es colaborador en los cambios y reformas teatrales que tienen lugar en este momento en España.

La amistad entre Ventura de la Vega y Julián Romea se remonta a los años treinta, cuando Romea comienza su trabajo en los escenarios y juntos realizan el cambio del drama romántico, al drama realista con la obra *El hombre de mundo*, de 1845 considerada la antítesis de *Don Juan Tenorio*. Su amistad hizo que accediera Julián Romea a estrenar *La muerte de César*. El deseo de Ventura de la Vega es arriesgado, la tragedia clásica era un género ya pasado de moda.

El drama histórico romántico había desplazado a la tragedia con el auge del romanticismo. Ventura de la Vega pretende contrarrestar el romanticismo teatral con esta nueva concepción de la tragedia francesa, que nuevamente toma principios básicos neoclásicos. Así el autor durante doce años escribe esta obra que no consiguió ver estrenada al morir muy poco antes.

Jesús Rubio muestra su visión del apasionado proyecto:

“[...] más allá de las motivaciones estéticas, en opinión de Schinasi, se trataba de rendir homenaje a Napoleón III, al que tomará

como modelo para su César, y con ello la gran ilusión de Vega, hoy día tan repugnante, era contribuir a la historia del teatro español [con] un elogio proto-fascista de la dictadura.” (Rubio, 2009: 34)

El estreno fue polémico por su forma y por el contenido político, prueba del carácter conservador, que se imponía a la vida teatral española.

Ventura de la Vega dejó constancia de cómo quería que se representase la obra, lo hacía saber por constantes cartas en las que indicaban, que se debe estrenar en el Teatro Español, con un reparto que incluya a los actores de mayor renombre y con Julián Romea como protagonista.

En las numerosas cartas en las que deja constancia de cómo debía ser representada la obra, da indicaciones que recuerdan a las hechas por Fermín Eduardo Zeglirscosac, más de sesenta años atrás en el *Ensayo sobre el origen y la naturaleza de las pasiones*. Sin conocer al actor que representará a Quinto- Ligario en *La muerte de César* da indicaciones de que aparezca:

“[...] pálido, desencajado, ojeroso, pero con las pupilas animadas por la fiebre; trémulo, vacilante, pero con agitación de un sistema nervioso alterado.” (Rubio, 2009: 38)

Indica reiteradamente que la pieza ha de decirse verso a verso, despacio, así no cansará al público, es evidente que así el público podrá asimilar toda la información emitida por los actores. La obra fue dirigida por Julián Romea y José Valero, se estrenó en febrero de 1866 y recibió algunas malas críticas, no tanto por lo novedoso de la interpretación, sino porque el género de la obra no terminaba de gustar al público.

Julián Romea también sostuvo una larga comunicación epistolar con Ventura de la Vega, donde da cuenta de la existencia de su método de declamación y del uso que hará de él, en *La muerte de César*, afirma en una de sus cartas que su guía como actor ha de ser la verdad. Se

refiere Romea en sus cartas a un tipo de declamación que refleje la naturaleza en toda su sencillez, que muestre la pasión con todo su fuego y muestre el sentimiento en todo su abandono.

2.8.4- EL INICIO TEÓRICO Y PRÁCTICO DEL PASO AL ESTILO REALISTA.

Con su método Julián Romea avanza un gran paso hacia la interpretación realista, busca la verdad del personaje en cada momento de la obra, independientemente de la relevancia de su personalidad social. Su máxima inspiración es Talma y con él comparte las ideas de que la tragedia se habla, y que el personaje no debe ser representado, sino que el actor ha de ser el personaje.

Afirma Jesús Rubio que la literatura dramática se acercaba a la lengua hablada por el pueblo, varias décadas después consiguen este objetivo los naturalistas, para ello fue preciso acabar con una gran cantidad de convenciones de la práctica escénica. Esta nueva concepción de la tragedia considera al personaje ciudadano que siente, pertenezca a la clase social que pertenezca. La expresión de sus sentimientos será la misma en todas las clases sociales. Así lo afirmaba Carlos Latorre treinta años atrás.

En 1866 el concepto de representación teatral ha cambiado, Talma es el principal referente, las premisas del nuevo método son la naturalidad y la verdad. Refleja estas ideas en *Los Héroes en el teatro*. Estas ideas desean representar al hombre en escena, de igual manera, pertenezca a la clase social que pertenezca, sea príncipe o héroe. Siguen las ideas de Talma y Máiquez. Julián Romea consigue materializar en escena, lo que se persigue en los tratados tradicionalmente, aunque los tratados solo plasman este objetivo a nivel teórico.

El manual de declamación de Julián Romea es una relación sencilla y ordenada, de conceptos generales, expuestos de forma que pudieran ser entendidos teórica y prácticamente por los alumnos del

Conservatorio. Julián Romea entiende el concepto de representación teatral, como cualquier intelectual ilustrado, como una escuela de costumbres que muestra lo bueno de las pasiones y virtudes y lo malo de los vicios para evitarlo. Sigue la definición del teatro burgués, tal como fue formulado desde el siglo XVIII por críticos como Diderot. El teatro debe mostrar las costumbres como son y a la vez mostrar un modelo de cómo deben ser. Mostrando las costumbres tal y como eran, los espectadores tomaban conciencia de sus carencias y podían aprender a mejorarlas.

Siguiendo los modelos propuestos, desde mediados del siglo XVIII en Francia, se había ido conformando así una visión naturalista, tanto de la escritura dramática como de la declamación teatral, que desde el capítulo I venimos analizando. Estas aportaciones de los teóricos hacían llegar a España esta visión naturalista.

Desde la primera traducción de Ignacio de Luzán, en 1751, que da noticia de la existencia de esta corriente, traduciendo el fragmento de *El Arte del Teatro* de Francesco Riccoboni, hemos visto que grandes actores y actrices perseguían estas aspiraciones en las representaciones de sus prácticas escénicas.

A lo largo del siglo XIX continuamos estudiando tratados y ensayos, que proclamaban teóricamente la necesidad de realizar representaciones que imiten la naturaleza, que se acercan al Naturalismo en sus principios, aunque no significa que se materialice en escena. La prioridad para Julián Romea es que la tragedia y la comedia tengan como única base la verdad, aunque no consideraba que la imitación de la verdad sea válida, es muy relativa y depende de la historia, por lo que puedan considerarla y tenerla presente tanto autores ilustrados como autores anteriores y ambos tener consideraciones diferentes.

Julián Romea es seguidor de la literatura de Leandro Fernández de Moratin, de sus propuestas dramatúrgicas, del análisis de las

costumbres, de las propuestas de modelos de conducta ilustrada, también son seguidores Martínez de la Rosa y Bretón de los Herreros.

Romea realiza un acto de reafirmación nacionalista, considera la comedia aurea como un elemento mixto, autóctono, pese a no respetar los corsés clásicos ilustrados.

Según Jesús Rubio, el teatro aureo hipotecó la construcción de un teatro verdaderamente realista y moderno. Se propuso un justo medio formal e ideológico, y así los procedimientos constructivos de la comedia aurea se llevan a las comedias decimonónicas.

Julián Romea, seguidor de Moratín, apela a la verdad y a la naturalidad como base imprescindible, pero evoca a modelos del pasado que contaban con una convención determinada, para la representación. Moratín en particular es una referencia importantísima para Romea. Él valora la tradición española, los principios clásicos, sin perder de vista la función didáctica de su obra. Da gran importancia al papel social del actor, es muy importante y relevante, se han producido grandes cambios con respecto a la situación que viviera y denunciara Isidoro Máiquez sesenta años atrás y antes Manuel García Villanueva Parra en su *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores en 1788*.

Dejaba Julián Romea finalizado el proceso de reconocimiento, del cómico al artista que nacía con unas dotes naturales y especiales que después debía pulir y desarrollar con una educación adecuada en una escuela de declamación. Las dotes naturales eran en primer lugar, sensibilidad, entendida como una gran facilidad de impresionarse, que tienen el corazón y la mente del artista, con todo lo que oye y ve.

Hemos comprobado, como todos los tratados de declamación insisten en la necesidad de contar con esa sensibilidad, a la vez que continúa estando presente la necesidad de contar con una moral católica, que desde los requerimientos del actor presentados por Francisco Mariano Nipho, no ha dejado de estarlo. Otra característica de la

concepción del actor, según Julián Romea es, que también equiparaba el trabajo del actor con el del poeta, así es su ideal de gran actor.

Julián Romea se sitúa de lado de los lingüistas liberales, que pretenden lograr una uniformidad en la lengua española, promovida desde las instituciones académicas.

El proceso de unificación implicaba homogeneizar la lengua y eliminar las variedades regionales, así defiende Julián Romea, como en otros tratados y ensayos anteriores eliminar los acentos de provincias y regionales. Del mismo modo, da importancia a hacer respiraciones correctas. Para la correcta emisión del texto, debe escucharse perfectamente todo el texto, además de acompañarse de las acciones pertinentes, no propuso ninguna innovación, más que las indicaciones del sentido común. Se aprecia en sus indicaciones cómo consigue en la representación teatral el justo medio; en cuanto a la voz elimina de ella todo aquello, áspero, chillón, nasal o gutural, y en cuanto a la acción eliminando lo innecesario, economizando y mostrando al público solo lo que deba ver del personaje. Sin olvidar la necesidad de mostrar decoro y decencia en todo momento.

De las condiciones que debe tener el actor, según Romea, se extrae que el actor es un ciudadano culto, educado que tiene buen dominio de la gramática, así como algunos conocimientos en medicina para representar correctamente los estados del cuerpo y las pasiones y así lograr verdad suficiente. La educación pedida al actor era la que se exigía para cualquier joven que se desenvolviese socialmente, las apariencias en este momento histórico lo son todo. Traslataban a los escenarios los modos de comportamiento sociales, debían hacerlo con propiedad y belleza. Esto lo conseguía el actor que conociese la totalidad de la obra, conoce a su personaje y su relación con los demás personajes. El actor debía estudiar el carácter, a su personaje física y moralmente, en los ensayos debía el actor descubrir las características del personaje, la relación con los demás y crear la ilusión de verdad, este era el gran objetivo de Julián Romea, aunque afirma Jesús Rubio que la

singularidad del personaje estaba manifestada dentro del: “*complicado engranaje de las relaciones con los demás, basadas más en un juego de apariencias que en una voluntad de ahondamiento en sus almas*”(Rubio, 2009: 56)

2.8.5- MANUAL DE DECLAMACIÓN PARA USO DE LOS ALUMNOS DEL REAL CONSERVATORIO DE MADRID.

Se compone de los siguientes apartados:

- Capítulo I De los géneros en que se divide la poesía dramática y de la metrificación más comúnmente empleada en ellos. Expone una gran cantidad de versos, los más empleados en el teatro, aunque no hace indicaciones sobre como representar tales géneros dramáticos.
- Capítulo II Rápida ojeada sobre la historia del teatro, particularmente en España.
- Capítulo III De las dotes, instrucción y demás circunstancias del actor.
- Capítulo IV De los alientos.
- Capítulo V De la voz. De la acción. Del continente.

Observamos la escasa información teórica que aporta, costumbre establecida ya entre los ensayistas y teóricos, todos dudan de la utilidad de los ensayos y tratados, a la vez que defienden la necesidad de aplicarlos a la práctica escénica. Estudiamos detenidamente el capítulo tres del *Manual de declamación*, llamado DE LAS DOTES, INSTRUCCIÓN Y DEMÁS CIRCUNSTANCIAS DEL ACTOR. También profundizamos en el capítulo cuatro, que llama DE LOS ALIENTOS y el capítulo cinco, que denomina DE LA VOZ. DE LA ACCIÓN. DEL CONTINENTE.

III DE LAS DOTES, INSTRUCCIÓN Y DEMÁS CIRCUNSTANCIAS DEL ACTOR.

En el tercer capítulo indicado, aclara que no es posible enseñar a cualquiera a ser actor, pese a que hace más de treinta años que se vienen publicando ensayos y tratados de declamación constantemente, afirma, como otros autores anteriores, que son inútiles en muchos casos. Resumimos sus enseñanzas:

- El actor necesita de observación e inspiración, solo Dios puede dotar al hombre de estos dones.
- Necesita el actor del auxilio de una buena educación, debe saber representar toda la gama de actores, de todos los géneros. Los actores que solo destacan en un género o tipo de personaje no son de primer orden, son estos los que por sus limitaciones realizan las especialidades, los personajes de géneros.

IV DE LOS ALIENTOS.

Del capítulo cuatro destacamos:

- La primera obligación del actor es hablar correctamente su idioma, lo considera Julián Romea la mecánica del actor, la corrección en la dicción se deriva del conocimiento de la gramática, de la limpieza y buena pronunciación, además de incluir el estudio de los alientos con su propia voz.
- La buena pronunciación debe permitir oír todas las sílabas, cuidando no caer en la afectación, prestando atención a los diptongos, a las palabras, que seguidas acaban y empiezan por la misma vocal.
- Incluso al realizar la sinalefa, puntualiza Romea que han de apreciarse la vocal final y la primera, añade que solo de viva voz

podría explicar claramente el concepto, insiste así en la poca utilidad de los tratados de declamación.

- La buena pronunciación consiste también en eliminar modismos, acentos provinciales y cuidar mucho la dicción de las palabras extranjeras, si existieran.
- Debe el actor practicar la dicción en voz alta, tanto al verso como la prosa.
- El actor ha de tomar aire antes de que haya acabado el que contienen sus pulmones.
- Se ha de respirar cuando lo marquen los signos de ortografía.
- Cada actor debe conocer sus capacidades y respirar cuando lo necesite, respetando las indicaciones del texto.

V DE LA VOZ. DE LA ACCIÓN. DEL CONTINENTE.

En el capítulo cinco dedicado al uso de la voz sostiene, que ha de contar el actor con la capacidad para desterrar sonidos desagradables, ásperos, chillones, nasales o guturales.

- No debe nunca realizar acciones o movimientos indecorosos.
- El actor debe tener conocimientos de historia, profundizar en ella, haciendo uso de la capacidad de observación para captar costumbres, rasgos de carácter, el estado moral del pueblo, etc.
- Debe conocer la literatura hasta el mismo nivel de la gramática.

- Además, conocer materias como la medicina, le sería muy conveniente al actor, pues los personajes mueren y sufren males de diferente índole, ninguna muerte o enfermedad es igual a otra, por lo que, puede ser de gran utilidad, conocer los posibles síntomas de los males físicos y psíquicos del personaje.
- El conocimiento de la ciencia le mostrará verdades que el público no debe apreciar. El buen gusto y el tacto deben suavizar tales detalles.
- El actor ha de ser educado desde pequeño, su educación debe incluir elegancia en las maneras, finura, un tono adecuado adquirido en las relaciones con la alta sociedad y cuyos detalles en los comportamientos, muy difícilmente puede imitar la persona que no han tenido desde niños esa costumbre. Posteriormente el actor debe practicar todo ello en las tablas.
- En una representación el actor ha de tener presente el carácter del personaje, qué relación tiene con el resto de los personajes, qué cambios sufre el personaje por las situaciones de la obra, etc.
- Ha de buscar en la historia, si se trata de un personaje histórico y en la naturaleza si se trata de un personaje de ficción.
- Seguidamente estudia en profundidad su carácter, constitución física y moral, sus virtudes, sentimientos y vicios.
- También debe considerar los cambios que este carácter sufre fruto de la edad, la educación, la posición social, el clima, la época, a que el drama se refiere, y hasta de la situación, a cada momento, en que el personaje puede encontrarse.

- Posteriormente, en los ensayos estudia las impresiones que debe experimentar y expresar dependiendo, de las réplicas de sus compañeros. esto es el estudio de lo que el actor hace mientras calla.
- En la representación, tras todo el trabajo hecho, se sorprenderá el actor, por todo lo que le inspira el resto de los compañeros con su voz, su gesto y su acción.
- Tras la función, el actor debe valorar su trabajo, reflexionar y encontrar la respuesta a estas reacciones sorprendentes, que le ayudan a concretar unas veces, y a buscar nuevas respuestas, en otras ocasiones.
- El primer libro que debe seguir todo actor, que cuente con las dotes naturales necesarias, es la naturaleza y buscar en ella la verdad.
- El actor no debe fingir; en el caso de que funcione solamente su cabeza, el corazón no siente, así sin uso del corazón el actor no podrá inspirarse.
- Julián Romea toma como precepto a su trabajo un verso de Horacio, que invita al actor a sentir primero lo que siente el personaje, así el público lo recibirá y comprenderá la situación del personaje, esta máxima que ha usado siempre Julián Romea, y no le ha fallado en veinte años, afirma. Denota en su proceso de trabajo, la importancia que da a la necesidad, de que el actor viva las mismas circunstancias del personaje.
- Insiste en que este concepto se siente, pero no se puede explicar teóricamente, el personaje fingido no puede engañar a personas adultas, ellos ya han sentido, el actor que finge quizá si engañe a niños.

- Se burla de los antiguos tratados de declamación basados en la fisiognómica, pues los gestos que indican inducen a la risa y no encarnan la pasión del personaje.
- El verdadero artista halla las reglas en su instinto, en su corazón y en su talento.
- El actor que no encuentre en su interior la espontaneidad intuitiva, que llegue a adivinar lo desconocido, no es artista y ninguna regla del mundo le puede ayudar.
- Sigue Romea las indicaciones de Talma, afirmaba que la tragedia se habla, este es el único sistema que sirve, el de la verdad.
- El actor debe tener presente, que el sentimiento y la pasión perciben y expresan las cosas a grandes rasgos, cuidan poco los detalles. Sin embargo, en la comedia los detalles son el todo.
- Todos los recursos del actor están en su talento y en su instinto.
- La verdad de la vida íntima sería insufrible en teatro, los silencios muy prolongados, las distracciones, la inacción perezosa y otros accidentes hijos de la lentitud con que camina la vida real.
- Toda obra dramática condensa los sucesos, los une y los hace correr. Verá el actor, en caso de caer en peligros su personaje, que no existen.
- El actor no debe ponerse en relación con el público, directa ni indirectamente, aunque no debe olvidar su presencia y comportarse con decoro. Sin olvidar la verdad propia del personaje, no la del actor.

- El actor debe desaparecer cuando representa al personaje.
- Embellecer la verdad no es fingirla, añade condiciones sin quitarle nada.
- Las reglas referidas a la voz, acción y posturas son inútiles, cuando no perjudiciales.
- El actor con el estudio de la naturaleza logrará llegar a hacer suyo el personaje, de ese modo serán adecuados, la voz, la acción y la postura.
- El joven actor que carece de experiencia profesional y de conocimientos, ha de asistir a la escuela, escuchar a su maestro que le ayudará a estudiar.
- No deben fijar a reglas fijas, el sentimiento, la pasión y el modo de expresarlos, no deben fijarlos a modelos fijos de imposible aplicación, de este modo se imprime un amaneramiento intolerable.

2.8.6- LOS HÉROES EN EL TEATRO. REFLEXIONES SOBRE LA MANERA DE REPRESENTAR LA TRAGEDIA.

A continuación, extraemos la información más importante de *Los héroes en el teatro*. Reflexiones sobre la manera de representar la tragedia, obra de 1866.

Tras estrenar la obra *La muerte de César*, Julián Romea lanza esta publicación; nunca antes se había defendido de la crítica, aunque en este caso el género que han estrenado es considerado una novedad, pues la tragedia no se representa hace décadas en teatros madrileños.

Se defiende a la vez que defiende su nuevo sistema de declamación con los siguientes argumentos:

- Busca diferencias entre epopeya, que es una composición literaria en verso y la tragedia, que es un género dramático con características propias y que se diferencian, en que la segunda puede ser representada.
- La épica y la epopeya son siempre declamadas en tono serio robusto, aunque su temática integre momentos menos sobrios.
- Los antiguos clásicos griegos pensaban y sentían, era su gran maestría, la humanidad.
- Los preceptistas, los sectores ilustrados con su pulcritud ilustrada han hecho la epopeya y la tragedia amanerada comprimida, estéril, descolorida y en ella ha dominado el arte, apenas se encuentran en su representación teatral, la grandeza de la verdad absoluta.
- Cuidaron más el perfeccionar, pulir y modelar la forma, que la verdad de la esencia, por eso la epopeya francesa no es la epopeya de Homero y Virgilio.
- La epopeya francesa está compuesta por un grupo de convenciones surgidas en la corte de Luis XIV, entre la segunda mitad del siglo XVII y las primeras décadas del XVIII, la literatura que crearon fue la expresión sintética de la sociedad en que nació, ceremoniosa, atildada, deslumbrada, pero nunca sentida, de ahí creemos que proviene la propuesta escénica de Francesco Riccoboni.
- En el segundo apartado continúa Julián Romea con su relación. En la representación de la tragedia, el tono, la acción, el gesto, la postura, todos los medios de expresión, en fin, han de tener un

sello particular, uno útil para que resulte al vulgo sinónimo de grandeza y dignidad.

- Sin embargo, en la concepción de Julián Romea no solo el físico, la voz y la belleza de posturas adaptadas por el actor crean al actor trágico.
- Necesita el actor sensibilidad, observación precisa, percepción delicada, verdad en sus parlamentos, emisión verdadera, instinto de observación, espontaneidad y ser impresionable. Estos últimos factores no se estudian en las escuelas, en ellas prevalece la forma sobre la esencia.
- Analiza Julián Romea el teatro de los griegos y solo encuentra verdad en las relaciones de sus personajes.
- Los neoclásicos preceptistas no han dicho la verdad al afirmar que han imitado al teatro griego. Este no incluía los arranques de libre inspiración que incluyen los principios neoclásicos.
- Repara en cómo actuaban los actores de tragedia en los grandes teatros al aire libre, se hacían oír sin conocer los recursos de la voz, sin usar su fisonomía pues tapaba su cara con máscaras.
- Esos recursos no responden a la realidad en la práctica escénica vigente en 1866, el actor necesita otros recursos.
- La entonación trágica entendida en el siglo XIX no deriva del teatro griego.
- Estudiando la historia de la tragedia afirma que, en todos los tiempos, bajo todas las civilizaciones, la verdadera grandeza y la sencillez han sido siempre hermanas indispensables.

- No es, por tanto, el lenguaje de los héroes el que permite al actor declamar exageradamente. No es precisa esta declamación exagerada.
- Las indicaciones correctas, para la representación de la tragedia, nacieron con las mismas tragedias, con las convenciones inventadas para escribirlas, la naturalidad.
- Los actores franceses en el siglo XVIII no apreciaron la grandeza de la tragedia, ni la verdad que encerraba.
- Los héroes eran representados bajo la falsa idea, de que debían cantar o entonar su texto, y acompañarlo de gestos exagerados y amanerados.
- Así considera Julián Romea, que Barón, Mitriades y Lecouvert, consiguieron logros evitando la artificiosidad y Lekain, no supo abandonar el canto candencioso y las formas convencionales. Barón fue discípulo de Molière, observador de la naturaleza y contrario a la mentira. Lekain, discípulo de Voltaire representaba la tragedia como su maestro la escribía, sin verdad. Mlle. Clairon Y Grandval siguieron un modelo de declamación pomposa. Duménil evitaba formas ampulosas y convencionales con la verdad de sentimientos y de expresión. Logró impresionar siempre al público. Mlle. Vestris no carecía de talento, pero siguiendo los pasos de Lekain, hacía notar, sin modificación ninguna, el énfasis de los gestos demasiado estudiados. Larive tampoco consiguió mover el corazón de los espectadores, por seguir el sistema rutinario.
- Otro concepto tiene Julián Romea de Talma, asegura que desde sus inicios, apareció libre de falsa grandeza en los héroes de tragedia, su acción era noble y su manera de decir natural.

- Talma sorprende con su sistema de verdad, considera un error declamar los versos griegos y romanos, con un tono de énfasis que solo destaque la belleza de los versos y olvide la esencia. Apuesta por recitar con sencillez, nobleza, verdad y hará resaltar los rasgos más bellos e importantes. De este modo, los espectadores del teatro, ante la visión de tal representación, olvidarán que están en el teatro ante actores, y creerán ver a los personajes en lugar de los actores. Esta idea es la que persigue Julián Romea en la representación de su tragedia.
- Defendía Talma que la naturalidad en la representación de textos de Corneille, Voltaire y Racine, mejorarían la representación de sus obras.
- En pleno dominio de los preceptistas, Francia contó con actores y actrices lúcidas, que abogaban por la verdad en escena, por lo que se entiende, que en la Francia ilustrada, convivían diferentes modos de representación.
- En España es Isidoro Máiquez a quien se considera el innovador de la escena, ha recibido, Julián Romea, clases de compañeros directos de Isidoro Máiquez, tales como, Joaquín Caprara o Carlos Latorre, e igualmente recoge Romea información de actores que trabajan directamente con él. Pedro Cubas y Antonio Guzmán y comienzan un proceso de investigación basada en la deducción, información, tras información. Van deduciendo el modo de trabajo de Isidoro Máiquez y las motivaciones que lo llevaron a trabajar así.
- Encontramos semejanza en este proceso de trabajo con el planteado por William Layton en su obra *¿Por qué? trampolín del actor* de 1990, para la construcción del personaje, a partir del texto

del autor. Los porqués del personaje mueven a Julián Romea y a William Layton. William Layton, alumno y compañero de Sandford Meisner, trajo el Sistema de Stanislavski, un tanto modificado, pedagógicamente a España. Sandford Meisner, su maestro trabajo directamente con Lee Strasberg y Harold Cloudman, trabajará con ellos en el The Group Theatre. Lee Strasberg crea El Método, teoría interpretativa derivada del Sistema de Stanislavski, que usamos para hacer el análisis comparativo con los tratados de declamación. Comprobamos así, que es cierta la afirmación de Jesús Rubio en su artículo, Los tratados de declamación y las enseñanzas teatrales en los siglos XVIII y XIX. Afirma que el teatro inicia un camino en el siglo XVIII que no tiene vuelta atrás, comienza paulatinamente la representación natural; comienza el realismo burgués, en el que la escena copiaba la realidad atendiendo a su variedad, se acababa el antiguo modelo y se instala el teatro a la italiana, en el que el público participa de su silencio. Este método de representación continúa en las representaciones de corte realista y naturalista el siglo XXI. Pretendemos a lo largo de estos anteriores capítulos descubrir, cómo se ha producido esa evolución.

- Volviendo a la obra de Julián Romea, tras indicar este a los dos actores a los que entrevista, Pedro Cubas y Antonio Guzmán, afirma que Isidoro Máiquez no aprendió nada con Talma, pues ya marchó a Francia considerando, que la declamación se trataba de verdad y naturalidad. Por tanto, con Talma solo reafirmó sus creencias. Compartiendo la opinión de Andrés Prieto.
- A su regreso a España Isidoro Máiquez ha de realizar las representaciones con actores que no siguen su sistema, siguen las normas vigentes en la España de 1800. Esto es:
 - Cortar bien el verso, es decir, marcar acompasadamente, con cierto remilgo cada verso, uno por uno y rengloneando. Cosa impensable en 1886.

- Pisar bien las tablas, consistía en andar por las tablas con dignidad, y forzados desplazamientos. Mediante gestos y desplazamientos exagerados y no naturalistas.
- Romper bien las cortinas, es decir, abría las cortinas del foro con majestuosidad, presentándose en escena con gallardía y desparpajo.
- Afirma Romea:
” *Siendo yo muy joven he alcanzado un actor retirado ya, que hablaba de estas habilidades con un entusiasmo, que hubiera causado risa si los años y las canas de aquel hombre no hubieran inspirado un lastimoso respeto*”.
(Rubio, 2009: 192)

En el tercer capítulo de *Los Héroes en el teatro*, descubre Julián Romea, como desde joven buscaba otras formas de representar, su instinto le hacía huir de las formas convencionales, seguía el camino de la verdad, tras años de concienzudo estudio teórico y práctico certificó su idea y sus creencias. El arte es verdad.

Ese principio regía su trabajo actual en 1866, así como sus clases en el Real Conservatorio.

La escuela romántica arrojó fuera de los escenarios al clasicismo, pero pasadas sus primeras ilusiones, trae la tragedia y Julián Romea aporta su método, su sistema de la verdad. La comedia, por su parte presenta un estado de desatención que Julián Romea junto a grandes actores, Matilde Díaz, Teodora Lamadrid, Josefa Palma, Jerónima Llorente, Plácida Talleres, Carlos Latorre, José García Luna, Antonio Guzmán, Luis Fabiani, Antonio Campos, Pedro Sobrado, Mariano Fernández y Florencio Romea, recuperaron hacia la década de 1840, aproximadamente. Puesto que el arte es verdad, el método de Julián Romea es aplicable a todos los géneros.

2.9 – CONCLUSIONES AL CAPÍTULO II.

Comenzamos el capítulo dedicado al siglo XIX con el mismo objetivo que lo hicimos en el capítulo I, con el siglo XVIII. Deseamos conocer algunos tratados y ensayos decimonónicos, relativos al arte de la declamación, profundizar en ellos y descubrir entre las pautas de comportamiento, indicados en ellos para los actores, qué indicaciones los acercan o alejan de la pretendida imitación de la naturaleza que persiguen. A lo largo del estudio de estos cien años, aproximadamente, que comprenden el último tercio del XVIII y los dos primeros tercios del siglo XIX, que hemos estudiado, el arte de la declamación ha sufrido grandes cambios, así como las consideraciones sobre el actor, el concepto de representación o la situación del espectador en el escenario. Se han creado los grandes teatros decimonónicos, que han cambiado la tradicional estancia de los espectadores, durante la representación. Esto va a condicionar el desarrollo de las representaciones teatrales, estos tratados desvelan cuáles son estos cambios, centrándose en el modo de desempeñar el trabajo del actor.

Se aprecia a lo largo del siglo, la publicación de una abundante literatura, centrada en el arte de la declamación. Tomamos como referencia el tratado de Fermín Eduardo Zeglariscosac de 1800, dedicado a la expresión de las pasiones. Ya lo estudiamos en último lugar en el capítulo I, no obstante, lo volvemos a mencionar porque con él se inicia el siglo XIX y a él van a recurrir algunos de los tratados creados con posterioridad, a veces, para tomarlo como referencia y a veces para emitir duras críticas sobre su uso. *El ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones* presenta una visión muy particular de la representación actoral, aunque cargada de lógica, su estudio se centra en el concepto de expresión de las pasiones. Especifica la minuciosa posición de las zonas del rostro, para expresar la emoción pretendida, en un proceso absolutamente comprensible. Describe láminas, en las que se

representan gráficamente veinticinco rostros humanos, afectados por alguna emoción y considera, que con su recreación en el rostro del actor este representa la pasión que afecta al personaje. De igual modo presenta diecisiete láminas, para recrear pasiones con la acción corporal, presenta posiciones corporales que el actor debe adoptar, aunque no se especifica el modo de aplicación de su método a la representación. Desconocemos el uso del método en una práctica escénica, dado que el actor, al gesto y la acción propuesta, ha de sumar la dicción del texto, y no se repara en este aspecto. Esta tradición de la fisiognómica, sin entrar a debatir la mayor o menor conveniencia para el trabajo del actor, va a ser una de las líneas existentes en el teatro decimonónico.

Por otro lado, encontramos en el siglo XIX las enseñanzas prácticas que legó Isidoro Máiquez, entre 1800 y 1820 a la profesión actoral, este actor revolucionario transformó la escena madrileña, dotando de más comodidad algunos de los grandes teatros de Madrid, tanto para público como para la profesión actoral. Aunque su mayor revolución fue su propuesta escénica; avanza un gran paso hacia el realismo escénico, pues, habiéndose iniciado y desarrollado como actor en los últimos años del siglo XVIII, y convencido de que precisa una profunda renovación, la institución teatral española, en general y la profesión actoral en particular; marcha a Francia dónde junto a Talma, aprende o reafirma sus convenciones teatrales. Desarrolla durante dos décadas un teatro basado en la representación teatral, que verdaderamente se acerca más al realismo; sus aportaciones a la representación actoral han sido, el justo medio y la declamación interior, aunque llevados a escena, pues estas indicaciones, con otras denominaciones, han aparecido en los ensayos y tratados de declamación anteriores a él, recordemos, por ejemplo, la constante petición de Antonio Rezano de imitar la naturaleza en todo momento de la representación, aunque ya vimos, esta peticiones quedaban relegadas a un plano teórico.

También, Francisco Mariano Nipho pedía moderación a los actores en sus reacciones, Francesco Riccoboni destacaba la importancia de

considerar la representación muda y el propio Antonio Rezano indicaba la necesidad de eliminar toda afectación; de igual modo Milizia, Plano o Manuel García Villanueva y Parra defendían la razón como modelo de representación, no obstante, estas indicaciones no pasaban del plano teórico, dado que la incorporación práctica, de estos elementos de la representación, a las formas representativas se hizo esperar numerosas décadas. Isidoro Máiquez, revolucionó la escena, pese a contar con detractores, que catalogaban su método de frío, frente a las convenciones teatrales establecidas, en las prácticas escénicas del principio de siglo. Tales convenciones se acercan más a las indicaciones de Zeglirscosac o a las histriónicas manifestaciones de actores, que continúan en la línea autóctona del teatro español, influenciadas en parte por las aportaciones de los estilos teatrales franceses y sus formas declamatorias.

Estas dos corrientes coexisten en las prácticas escénicas decimonónicas, y a ellas se unirán los nuevos tratados y ensayos de declamación, unos siguen la línea del acercamiento al naturalismo, mientras que otras persisten en la artificiosidad que indica Zeglirscosac,

De ese modo y gracias a la apertura del Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina, se suceden numerosos ensayos y tratados centrados en la práctica declamatoria y tras su estudio observamos las grandes diferencias con que se crean.

Comenzamos con el de Félix Enciso Castrillón, de 1832, *Principios de Literatura acomodados a la declamación*, como su nombre indica las enseñanzas relativas al arte declamatorio es mínimo, frente al caudal literario que lo integra. En su capítulo XVI se detiene en el trabajo del actor, y vemos una gran evolución en la concepción del oficio, muestra una visión individualista de cada personaje, por ello indica al actor que ha de buscar naturalidad de modo general y particular, pues no se consideran prototipos a los personajes, cada padre, hija o rey han de representarse con sus características individuales en cada obra. Esto requiere de una óptima imitación de la naturaleza, no puede convertirse la declamación en un acto de remedar sino de imitar. Remedar incluye

las connotaciones de imitar torpemente, por lo que se indica la necesidad de imitar correctamente a nivel general e individual. En cuanto a la expresión de las pasiones y emociones, indica que el actor ha de concretar en el personaje la pasión, tal y como la sentiría él mismo, el propio personaje; con lo que las indicaciones mostradas en el ensayo de Zerglirscosac, en este sentido, no serían válidas pues son impersonales, homogeneizan a todos los personajes bajo el mismo prisma expresivo.

Así, considera Castrillón que el actor ha de conocer, no ya el texto de la obra, como solicitan los tratadistas del siglo anterior, Castrillón parte de la idea de que el actor ha de dominar el texto, puesto que propone eliminar la figura del apuntador. Insiste en la necesidad de que el actor domine la exacta relación entre los personajes de la obra, atender al diálogo en todo momento, mostrar la pasión que se le requiere y graduarla adecuadamente. Una vez en escena, el actor no debe dirigirse al público, ninguno de los que componen el cuadro de escena, así como deben responder a la acción principal, aún con su representación muda.

Dan muestra estas ideas, de cuál es la nueva concepción escénica, en este siglo se empieza a condensar la acción en el escenario, alejando al público de la representación, lo que requiere de toda la implicación del actor a lo largo de toda la representación. Las reglas de aplicación en escena se derivan de la naturaleza misma. El teatro ha de ser una escuela de costumbres y de urbanidad, los actores deben observar las reglas de urbanidad del país, de los personajes que representan y la mala educación de un personaje, solo aparecerá en escena para ridiculizarlo. Todo ello debe aparecer a los ojos del espectador bajo un velo de armonía que cubra voz, acción y gestualidad. De la gestualidad indica que debe ser la que demande la emoción del personaje, pone como condición al actor que sienta como sintió el personaje, fruto de este estudio, la gestualidad será acorde a la emoción. Apreciamos aquí el uso del justo medio, de la justa medida con que el actor ha de gestionar la fuerza de sus emociones, una nueva metodología actoral. La misma regla aplica a la expresión del texto, la declamación sufre una nueva revisión, el acto

de declamar está condicionado por las emociones que siente el actor, en la representación, acorde con las condiciones del personaje, estas emociones marcan los cambios en el tono de voz del personaje.

Aunque insiste en que los versos han de ser declamados, no cantados.

Pese a las innovaciones que muestra esta nueva revisión del oficio actoral y pese a ser profesor de literatura del Conservatorio Félix Enciso Castrillón, es otro tratado el que se usa como manual para los estudiantes del Conservatorio, en nuestra opinión menos indicado que el anterior para el nuevo desempeño actoral, porque separa al actor de sus herramientas actorales nuevamente, proponiendo convenciones anteriores que las que indicara Castrillón.

Nos referimos al *Tratado de Declamación o Arte Dramático* de Vicente Joaquín Bastús y Carrera de 1833, utilizado para la formación actoral del Conservatorio desde 1834. Consideramos este tratado un retroceso en la formación actoral, dado que recurre en sus propuestas a las que indicase Francesco Riccoboni en lo referente a la declamación. No considera Bastús a la técnica capaz de transformar al actor en el personaje, pues, determina como Castrillón, que el actor cuenta con un registro más limitado para la ejecución de personajes que el cómico, además de indicar Bastús que, a cada personaje, le corresponde un determinado tipo de actor. Pese a indicar que el actor debe evitar la afectación y que cada personaje debe ser representado por un actor determinado, abre el camino a la creatividad individual de cada actor, pues cree, que el texto emitido cambiará, dependiendo del actor que lo diga y de las condiciones que le rodeen en escena.

Indica incluso, dieciocho reglas que ayudan al actor a crear a su personaje. Propone una metodología actoral; parte del conocimiento total de la obra, referida a su personaje, a las relaciones de este con el resto de los personajes y el conocimiento del contexto que rodea al personaje; pautas que anteriormente, en el siglo XVIII, no siempre eran indicadas

como necesarias para la representación. Aparecen ya establecidas como normas obligatorias para el trabajo del actor.

En cuanto al desarrollo de la escena hace indicaciones, que conocíamos con anterioridad, aunque al igual que Castrillón impone al actor hacer uso de la cuarta pared, indica acciones corporales que el actor debe realizar, siguiendo su línea de pensamiento, esta condiciona su voz y su movimiento en escena; no obstante, vuelve a recomendar el uso de la fisognómica para la gestualidad del actor, suponemos que no cambia esa antigua convención teatral, ante la necesidad de que se aprecie la gestualidad del actor en el escenario. La naturalidad gestual consistente en la continuación de la línea de pensamiento, exclusivamente, para Bastús no es suficiente, necesita el actor exagerar más el gesto.

Deja ver Bastús incoherencias, como la que acabamos de mencionar, y otras como que la línea del pensamiento del actor será más eficiente, cuando consiga el actor no prestar atención a lo que recibe por sus sentidos, es decir, propone aislar al actor de su entorno, en escena, lo que contraviene las normas indicadas por él, de crear una imagen de conjunto entre los actores de la representación, así como, armonizar las actitudes de los personajes, considerando las indicaciones de la obra.

El tratado de Bastús cuenta con un carácter didáctico diferente a los vistos hasta ahora, los dieciocho puntos, indicados como pautas a seguir, para la creación de los personajes, lo convierte en buen manual para la formación de actores, dada su claridad en la exposición de concepto, aunque recoge datos que se alejan de la senda del realismo, a la que conducen otras teorías dramáticas vistas.

Pasamos a la *Teoría del Arte Dramático* de Andrés Prieto de 1835, también compañero de escena de Isidoro Máiquez, aboga Prieto por una práctica escénica basada en la emoción del actor, pero una emoción pasada por el tamiz de la razón. Codifica el trabajo actoral sin coartar la pasión del actor español. Expone ejemplos ilustrativos, a lo largo de su

teoría, que facilitan la comprensión de sus contenidos, son textos teatrales trabajados por él, entendemos, dado el detallado análisis que muestran. Se desvía de la línea del fingimiento, el actor ha de imitar la naturaleza y con práctica teatral ha de mostrar al personaje, fruto de la observación de la naturaleza, aunque mostrando en la escena un trabajo actoral envuelto en originalidad, no es válido el hecho de remedar.

Abiertamente indica Prieto su desacuerdo con las enseñanzas impartidas en el Conservatorio, tiene él otra concepción del trabajo del actor. Considera también, de la misma forma que Félix Enciso Castrillón y Bastús, que el actor cómico cuenta con un registro más amplio para realizar personajes, frente al actor trágico que lo tiene más restringido. Advierte a la persona que se dedique al oficio dramático, que ha de tener, unas cualidades morales, intelectuales y físicas, debe ser una persona apasionada por su trabajo y no caer en los placeres que pueda proporcionar la gloria. Acertar en la propuesta escénica, puede conducir al éxito, pero no garantiza la felicidad al actor, pues puede traerle desdichas su éxito. Da la visión amarga y exacta de las vivencias del actor, lo que indica que vivió triunfos y derrotas en su duro oficio. De la misma forma afirma que las convenciones teatrales se repiten una y otra vez sin cesar, alternativamente. Es Andrés Prieto un gran conocedor de la profesión dramática.

Recomienda para la formación actoral que se incida en la respiración y dicción, aunque precisando que el actor debe saber, en todo momento, lo que dice y no quedarse solo en cómo lo dice, según dictan las normas de la declamación. Da gran importancia al trabajo delicado de las acciones, con movimientos de cuerpo precisos y medidos, del modo que lo indicase Francesco Riccoboni, que considera carga de belleza la escena. Junto a estas indicaciones afirma que no debe el actor seguir solo una técnica, necesita de sensibilidad, debe identificarse con el personaje, penetrar en sus pensamientos, estos son provocados por los otros personajes de la obra, por lo que ha de estar alerta en todo momento durante la representación. Aboga por una escucha activa, que lo lleve a

reaccionar y de la escucha, crear a sus reacciones, expresar con ellas sus emociones, para hacerlo se opone al método de la fisiognómica. El gesto del actor ha de ser natural, no forzado, aunque sí apuesta por movimientos corporales cuidados, estilizados y concretos con un principio y un fin. La emisión del texto debe estar condicionada por el sentimiento, y por ello, la duración del sonido lo decide este sentimiento. En ese proceso la acción corporal debe acompañar de manera lógica, imitando a la naturaleza.

La visión que tiene Prieto del oficio actoral es verdaderamente asombrosa, dada la imagen que Bretón de los Herreros da de la profesión actoral en 1834, como hemos visto en su *Sátira contra los abusos y despropósitos introducidos en el arte de la Declamación teatral*. Da muestra la visión personal de Prieto, de que existen grandes diferencias entre los actores en activo de 1835.

Sus enseñanzas responden a las de una técnica actoral naturalista, que tiene como principal herramienta la sensible escucha del actor y el sentimiento como motor de la acción dramática.

Es por ello, que duda Prieto, por primera vez, de la validez del término declamación, para denominar el trabajo del actor.

Pasamos seguidamente a la visión del oficio actoral según Carlos Latorre. Cuatro años más tarde que Andrés Prieto, propone su visión en sus *Noticias sobre el arte de la Declamación*. Aporta un importante dato, con el que inicia sus reflexiones, en la línea que abrió Andrés Prieto, Carlos Latorre duda de la conveniencia de llamar al arte de actor declamación, ya consideran para 1939 que el actor ha de ejecutar o interpretar la tragedia, da prueba del cambio de conciencia, en parte, de la profesión al respecto. No considera la técnica actoral imprescindible para el estudiante, sí recomendable pues agiliza su formación. Señala la importancia que tiene la buena educación del actor, así como sus conocimientos de historia, que le ayudarán a crear a su personaje.

Como buen actor trágico, Carlos Latorre protestará por la tradicional idea, de que el actor dramático cuenta con menor registro para la creación de personajes, que los actores cómicos. Él incide en la importancia de saber documentarse bien, para recrear a sus personajes, por ser de más altura social y grandeza que los personajes cómicos, a estos los pueden encontrar en la sociedad que le rodea. También defiende la naturalidad en escena, aunque no la del actor, sino la del personaje; desarrollarlo en el escenario sin usar antiguas convenciones teatrales, ni siquiera para representar la tragedia, las grandes tragedias son naturales, no afectadas, requieren de sencillez en sus formas, pues el texto, el verso y la acción aportan la grandeza a la representación. La tragedia está muy cerca de la naturaleza. Una tragedia afecta a las personas del mismo modo, pertenezcan a la clase social que pertenezcan.

Destaca la importancia de que el actor cuente con sensibilidad, la cualidad más importante, inteligencia, emoción y control emocional total, para no dejarse afectar como actor en escena, sino como personaje.

Descubre el uso de la memoria emocional, de una representación a otra, es decir, propone al actor dejarse llevar por las emociones y repetirlas en las siguientes funciones. Salvo este dato, no aporta nada nuevo al nuevo concepto del trabajo del actor. Detalla después, cómo ha de prepararse el actor cómico y el trágico, cómo ha de respirar, cómo ha de realizar la emisión del texto, además de indicar que para el actor el hecho de hablar es una acción, por ello, recomienda al actor pensar antes de hablar. Ninguna aportación más novedosa hace a lo ya dicho anteriormente a él, aunque es evidente que la línea hacia el Realismo escénico ya está instalada en la profesión, aunque no pueda disfrutarse en todos los escenarios, dadas las críticas de Bretón de los Herreros entre otros.

Por tanto, el concepto de declamación actoral está transformándose antes de mitad del siglo XIX, un sector de la profesión, que de alguna forma tuvo contacto directo con Isidoro Máiquez y que era conocedor de la filosofía actoral de Talma, se plantean modos de representación

diferentes a los que tradicionalmente se han instalado en la escena española decimonónica, procedentes de la revolución teatral iniciada en el siglo XVIII.

Nos detenemos en 1845 y comprobamos en qué situación se encuentra la escena teatral de la mano de Antonio Barroso, creemos que también era actor cercano a Carlos Latorre, Juan Lombía y Julián Romea. Empieza Barroso indicando lo poco adecuado de la redacción de leyes actorales, pues todas son insuficientes, esta opinión extendida en la profesión como ya hemos visto, afirma que la creación del Conservatorio ha llevado a los actores a reflexionar sobre su oficio y dotar sus reflexiones de un carácter pedagógico, enfocado a la formación de actores, no obstante, es habitual encontrar en los tratados y ensayos, que ningún método teórico completará la formación del actor, pues la formación actoral requiere de la práctica escénica y de numerosos ensayos donde el actor se abandone, bajo las circunstancias de su personaje, no obstante, comprobamos de la mano de Barroso, qué convenciones teatrales aún no han sido superadas totalmente en escena, y que retrasan la llegada del realismo escénico total en la escena española.

Considera Antonio Barroso fundamental en las representaciones, que aparezcan las reacciones lógicas del personaje, tras escuchar a los otros personajes, es partidario de que use el actor la imaginación, el genio, la sensibilidad e inteligencia, no se muestra partidario del uso de la fisiognómica para la expresión de las pasiones del personaje, aunque deja constancia de que se sigue utilizando en las representaciones en 1845. Indica incluso, que la observación de pinturas y cuadros podría traducirse en rigidez en la expresión del actor. Por tanto, su concepción de la representación debe basarse en copiar la naturaleza, pero no de forma trivial, sino de forma interesante, la naturaleza requiere de artificio. Afirma Barroso que materializa este trabajo correctamente Julián Romea, sabe conjugar sencillez, cultura e inteligencia, valora este tipo de trabajo porque no presenta monotonía en la representación, lo

que posibilita mostrar transiciones y detalles en la expresión de las pasiones. Da importancia a la consideración de estos conceptos, dado que el personaje prototipo ha desaparecido de la literatura romántica. Es preciso controlar los pequeños detalles de la representación. Así hace Barroso un estudio de los tipos de locura, pues no requieren de la misma representación.

En su concepción de representación actoral defiende el uso de la declamación que, si bien, no ha de ser un canto, sí debe dejarse notar la poesía, para dotar de belleza a la representación. Especifica que un género como la tragedia, requiere de una representación ampulosa y ralentizada, para poder ser bien entendida por el público, y una acción corporal estilizada, sin embargo, en el drama se acerca a la verdad. La acción ha de acercarse a la naturalidad y también la entonación, sin olvidar el fuego de la tragedia. Coincide en gran cantidad de puntos en su ensayo con los ya vistos anteriormente en otros tratados y teorías dramáticas.

Por último, nos detenemos en el *Manual de declamación* de Julián Romea, lo separan unos diez años del anterior, aunque ya incluye en sus enseñanzas el concepto de teatro español, creado en la época romántica de la España de mitad del siglo XIX. Presenta una visión de la figura del actor que dista mucho de la que se mostrara de la mano de Manuel García Villanueva y Parra en 1788. En menos de un siglo la formación actoral se ha transformado absolutamente. El actor es una personalidad relevante de la sociedad intelectual de la España decimonónica. Julián Romea vive el paso de la institución teatral dependiente de los organismos oficiales a la institución teatral liberal; actor, empresario, profesor de Declamación en el Real Conservatorio María Cristina, entre otros cargos, Julián Romea, encarna la figura del actor romántico español.

Estudiamos su primera obra donde hace indicaciones a los alumnos del Conservatorio sobre el arte de la declamación, aunque deja clara evidencia de la poca utilidad de estos métodos, pues el actor se forma y

aprende con la práctica escénica. Tras mostrar a lo largo de cinco capítulos las indicaciones para la correcta ejecución del actor, en la línea que venimos viendo. Defiende Romea la línea del sentimiento, del uso de la razón, el corazón y de la imaginación, la que no tiene fin, lo admite al afirmar que, en la representación, tras todo el trabajo hecho en los ensayos, se sorprenderá el actor, por todo lo que le inspira el resto de compañeros con su voz, su gesto y su acción. Y añade que, tras la función, el actor debe valorar su trabajo, reflexionar y encontrar la respuesta a estas reacciones sorprendentes, que le ayudan a concretar unas veces, y a buscar nuevas respuestas en otras ocasiones. Su concepción del trabajo actoral es el de una forma de vida. Por ello, incide en la idea de no realizar el trabajo del actor de un modo determinado. No deben anclarse a reglas fijas el sentimiento, la pasión y el modo de expresarlos; no deben fijarlos a modelos fijos de imposible aplicación, de este modo se imprime en la representación un amaneramiento que debe desaparecer de los escenarios españoles. Propone con esta idea impregnar de vida la representación teatral.

Con el estudio de la segunda de sus obras de las que nos hemos ocupado, *Los héroes en el teatro*. Muestra sus reflexiones sobre la manera de representar la tragedia de 1866. Romea, que cuenta con una impecable reputación en la profesión actoral, desea realizar dos aclaraciones, los motivos que le han llevado a realizar tal representación y el porqué de usar el nuevo sistema interpretativo que muestra. Tras estrenar la obra *La muerte de César* de Ventura de la Vega, Julián Romea lanza esta publicación; el género que han estrenado es considerado una novedad, pues la tragedia no se representa hace décadas en teatros madrileños, aunque Antonio Barroso afirma diez años antes, la correcta manera de representarla, lo que no significa que se representen. Se defiende Julián Romea, a la vez que defiende su nuevo sistema de declamación con los siguientes argumentos. La tragedia clásica grecorromana era representada con naturalidad, en la imitación de los sentimientos, aunque la revisión de los preceptistas ilustrados ha

convertido la representación teatral en amanerada y falsa, fingida y fría. Es mayor su preocupación en la forma que en el contenido, que cargado con la verdad, le imprime la esencia. La tragedia francesa no es la tragedia de Homero. Afirma que la epopeya francesa son un grupo de convenciones surgidas en la corte de Luis XIV, la literatura que crearon reflejaba la sociedad en que nació, ceremoniosa, estilizada, no convencional, deslumbrante estéticamente, pero nunca sentida.

En la representación de la tragedia, el tono, la acción, el gesto, la postura y todos los medios de expresión, han de tener un sello particular, que el vulgo entiende por grandeza y dignidad. No solo el físico, la voz y la belleza de posturas adaptadas por el actor crean al actor trágico. Necesita este, sensibilidad, precepción, delicadeza, la emisión verdadera de su texto, instinto en su observación, espontaneidad, además de ser una persona impresionable.

El análisis que realiza Julián Romea sobre el teatro de los griegos muestra verdad en las relaciones de sus personajes. Los neoclásicos, en su afán preceptista, no han dicho la verdad, al afirmar que han imitado al teatro griego. Y pese a que la entonación trágica, entendida en el siglo XIX, no se asemeja al del teatro griego, por ser diferentes las características escénicas de los teatros, así como el modo de representar, sí afirma que no es el lenguaje de los héroes, el que permite hablar a los personajes con énfasis y falsedad. Los héroes eran representados en la tragedia francesa, bajo la falsa idea de que debía entonar su texto y realizar sus gestos exagerados y amanerados. Talma sorprende con su sistema de verdad, él considera un error declamar los versos griegos y romanos, con un tono de énfasis que solo destaque la belleza de los versos y olvide la esencia del texto, su significado. Apuesta por recitar con sencillez, nobleza, verdad y hará resaltar los rasgos emocionales del texto. De este modo los espectadores del teatro, al contemplar tal representación, olvidarán que están en el teatro ante actores y creerán ver a los personajes en lugar de los actores. En España es Isidoro Máiquez

a quien se considera el innovador de la escena, Julián Romea recoge información de actores que trabajan directamente con él.

Tras recoger la información comienzan un proceso de investigación, basada en la deducción, información tras información van deduciendo el modo de trabajo de Isidoro Maíquez, así como las motivaciones que lo llevaron a trabajar de este modo. En el tercer capítulo de *Los Héroes en el teatro*, descubre Julián Romea, cómo desde joven buscaba otras formas de representar, su instinto le hacía huir de las formas convencionales, seguía el camino de la verdad, tras años de concienzudo estudio teórico y práctico certificó su idea, el arte es verdad. Ese principio regía su trabajo en 1866, así como sus clases en el Real Conservatorio.

Encontramos semejanza en este proceso de trabajo, el planteado por Julián Romea en *Los héroes del teatro*, con el método interpretativo traído por William Layton y recogido en su obra *¿Por qué? tampolín del actor*, de 1990, para la construcción del personaje, a partir del texto del autor. Los porqués del personaje mueven a Romea y a Layton. William Layton, trajo el Sistema de Stanislavski, un tanto modificado, pedagógicamente a España en el siglo XX, aunque en este momento, 1866 con la publicación de Julián Romea, se han dado las claves que permiten llegar al Realismo y Naturalismo en la representación, la que llenará de verdad los escenarios, a lo largo del siglo posterior. La práctica escénica realista se dejará esperar, aunque teóricamente ya se conocía cómo llegar a ese realismo en 1866 como lo hemos indicado.

Evolución de la declamación.

CAPÍTULO III

PRE-REALISMO EN EL TEATRO NEOCLÁSICO.

3.1- INTRODUCCIÓN.

Tras comprobar el desarrollo que el trabajo del actor sufre, en la segunda mitad del siglo XVIII, habiendo estudiado gran cantidad de los tratados y ensayos surgidos, dedicados a la mejora de la práctica escénica y la adecuación del ejercicio cómico, a la nueva concepción de representación teatral; deseamos volverlos a someter a un estudio que desvele el grado de validez de los mismos, para conseguir su objetivo; llevar la naturaleza a la escena, obviamente, serán los primeros pasos enfocados a realizarlo, por tanto, no se conseguirá completamente, lo que si desvelará este estudio es qué mecanismo de la técnica actoral falló o acertó en estos planteamientos. Conociendo el uso que los cómicos y representantes hacen de sus instrumentos actorales, comprenderemos qué objetivos fueron cumplidos y cuáles no.

Es preciso considerar cuáles son los objetivos primordiales; el teatro ilustrado trata de convertir sus representaciones en ejemplos de conducta a seguir, para los espectadores, por tanto, los actores han de comportarse como es debido y esperado, se restringe el trabajo del actor a unos comportamientos, gestos y actitudes especificados con exactitud, debe limitarse a recrear las vivencias de su personaje sobre la escena como indican los tratados y ensayos. Unos autores defienden la identificación del personaje con los sucesos que acontecen a su personaje, como Francisco Mariano Nipho, otros proponen sólo fingir las emociones, como Francesco Roccoboni o Joseph De Resma, su traductor. En el caso de Zeglirscosac, se determina que el actor ha de imitar la naturaleza, el actor debe recrear las pasiones del personaje, exactamente, aunque creemos, condiciona en exceso este proceso, al determinar el exacto movimiento del gesto y cuerpo del actor. Otros autores, solo admiten que el teatro ha de imitar la naturaleza, sin proponer más recursos para lograrlo, como Francesco Miliza, Manuel García Villanueva y Parra y Juan Francisco Plano. Por último, otros hacen propuestas

enfocadas ser un ejemplo de buena conducta y decoro, aunque con unos comportamientos que no se corresponden con la imitación de la naturaleza, como es el caso de Antonio Rezano.

Parece evidente, que los actores españoles de las últimas décadas del siglo XVIII trabajaran con escasa claridad de ideas. Lo creemos así, por el hecho de que paulatinamente, sin preparación previa y sin actores mayores a los que copiar en las representaciones, se les exige a los actores, abandonar los viejos patrones de la representación española y adquirir la nueva técnica de la declamación francesa, género de escaso éxito en este país. Incluso mezclar ambos estilos de representación en una misma función, por un lado, las formas neoclásicas incomprendidas por actores españoles y las tradicionales formas autóctonas en los entreactos, al representar tonadillas y sainetes.

Nos proponemos someter a estudio tales ensayos y tratados, para comprender el proceso seguido en su paulatino desarrollo, durante el siglo XVIII y realizaremos la misma operación con los tratados aparecidos en el siglo XIX. El estudio será un análisis comparativo con el sistema de interpretación de mayor reconocimiento en todo el mundo. Usaremos el primigenio Sistema de Stanislavski, el método realista por excelencia.

El teatro realista se instalará en España, bien entrado el siglo XX, no obstante, encontramos rasgos de pre- realismo, en el último tercio del siglo XVIII, época en la que se desarrollan una gran cantidad de obras dedicadas al estudio del teatro en general y del trabajo del actor en particular. Se desarrolla ese hábito en el siglo XIX, momento en que surgen una gran cantidad de tratados y ensayos de declamación. Es en estos tratados y ensayos, donde se percibe un interés en querer mostrar en la puesta en escena, un marcado carácter de verismo, de verdad. Este interés aparece envuelto por las pretensiones del ilustrado siglo XVIII y por las pretensiones del Romanticismo en el siglo XIX. El estilo realista surge inicialmente en Francia Y Alemania, si consideramos las características de la puesta teatral del Duque Sax - Meinigen, y la puesta teatral de André Antoine, ellos creaban un teatro con nuevas

características, que se extiende a toda Europa. Las características del teatro realista son:

- Mostrar una reproducción exacta y completa de la realidad social. Todos los temas pueden ser objeto de atención por parte del autor, desde los más heroicos hasta los más humildes. Para lograr este objetivo el autor se documenta sobre el tema que desea tratar.
- Los protagonistas son individuos analizados psicológicamente, de modo que el público los conoce en profundidad; esto supone un gran reto para el actor.
- Se muestra al personaje interior y exteriormente, fiel a su realidad, aparecen con esta tendencia, distintos registros lingüísticos, acordes con el habla del personaje. Todo ello envuelto en un estilo sobrio, preciso y elaborado.
- Hasta el triunfo del Realismo, la actuación era un despliegue de talentos individuales, mientras el resto de la representación se desarrollaba, precariamente.
- El Realismo promovió la constitución de conjuntos de actores en las compañías teatrales y la armonización de todos los elementos de la puesta en escena. Algunos teóricos dieciochescos, lo proponían en sus ensayos, aunque no lo consiguen en la práctica escénica los actores.

A consolidar estos objetivos colaboraron tres innovadores a lo largo del siglo XIX. Aunque sus ideas sobre la representación se dedicaban al drama musical, Wagner influyó en el ámbito teatral por su idea de fundir todos los factores de la producción teatral en un todo expresivo. Por otra parte, Jorge II Duque de Sajonia - Meiningen impulsó en su corte la formación de conjuntos de actores donde los grandes intérpretes no

fueran los únicos protagonistas, sino que todos actuaran en una misma línea de expresividad. La tercera persona que contribuyó a esta idea es André Antoine, con su Teatro Libre, en París, que encontró imitadores y seguidores en todo el mundo.

Es evidente que estas nuevas exigencias, derivadas de este nuevo concepto teatral, van a necesitar de nuevos procedimientos para la realización de la puesta en escena. Estos procedimientos, verán la luz en el siglo XX, de la mano de Stanislavski. Tomamos el estudio que Borja Ruíz realiza sobre las técnicas actorales en el siglo pasado, en *El arte del actor del siglo XX*, para describir con precisión y sencillez el Sistema de Stanislavski.

“En el siglo XX (Stanislavski) consiguió sistematizar el arte del actor, ordenar en un método estructurando los pasos que el actor debía seguir, para ser competente en la práctica de su oficio.” (Ruíz, 2008: 31)

Usando este proceso de trabajo, la representación teatral resultada, en su conjunto, se convierte en una copia de la realidad, el actor ejecuta verazmente a sus personajes y en este punto del sistema nos detenemos, para comprobar de qué manera, trabaja el actor en las interpretaciones realistas del siglo XX y rastrear sus antecedentes en las propuestas vertidas en los tratados de declamación del XVIII.

El Sistema de Stanislavski divide el trabajo del actor en dos grandes bloques, el primero se centra en el trabajo que hace el actor en su persona. El segundo se refiere al trabajo que el actor realiza sobre su personaje.

En el primer bloque el actor trabaja aspectos internos y externos propios, de él mismo; los denomina, trabajo sobre la vivencia, en su preparación interna, cobra gran importancia su componente emocional,

es la base de esta fase del trabajo, su principal herramienta; en el trabajo sobre la encarnación, recoge el tratamiento adecuado en el uso de elementos de la técnica exterior, voz, cuerpo, tempo-ritmo y caracterización.

En el segundo bloque del trabajo, el actor se aplicará en la tarea de analizar todos los elementos necesarios para la construcción del personaje. Denomina Stanislavski a esta segunda fase, el trabajo del actor sobre su papel. No trataremos esta fase del trabajo, consiste en la ordenación cronológica de los resultados de la fase anterior, nos parece de más utilidad, en este caso, encontrar las semejanzas entre el trabajo del actor a nivel interno y externo, entre los tratados de declamación, su concepción del actor y el Sistema de Stanislavski,

Fases en el Sistema de Stanislavski:

1- Trabajo del actor sobre sí mismo, se compone de dos subapartados:

1.1- Trabajo sobre la vivencia (centrado en la herramienta emocional del actor.)

1.2- Trabajo sobre la encarnación (centrado en la herramienta física del actor, voz, cuerpo, tempo-ritmo y caracterización.)

2- Trabajo sobre su papel.

Mediante estos pasos, Stanislavski pretende conducir al artista a crear, conscientemente, una fantasía fiel a la realidad, mediante el subconsciente; es esta, la ilusión escénica a la que se refiere Álvarez Barrientos cuando reflexiona sobre la Risa y la “ilusión” escénica en el siglo XVIII:

“El efecto de ilusión escénica [...] era el objetivo de la representación clasicista desde todos los tiempos, pero nada tenía que ver, sin embargo, con la experiencia teatral de un sector

mayoritario, [...]que buscaba en las tablas el efecto contrario; lo maravilloso y ajeno a la propia experiencia. Bajo la idea de ilusión escénica se pretende la identificación del actor con el espectador, y esto solo podía suceder si se representaban los intereses cotidianos, lo que en realidad solo podía darse en la comedia, puesto que en la tragedia y en las “obras de teatro” los personajes están fuera de la órbita del espectador, [...] El objeto de las reformas era el logro de la ilusión y esa ilusión apuntaba a la representación de la nueva realidad.” (Álvarez, 1999:33).

A continuación, nos adentramos en el análisis de los primeros ensayos sobre teoría teatral, surgidos a finales del siglo XVIII, para comprobar el grado de acercamiento al realismo que proponen, así como, los métodos sugeridos para lograrlo.

Para ello, tomamos como referencia el mencionado sistema ideado por Stanislavski. Si bien los antiguos ensayistas no seguirán, detalladamente, los pasos indicados por el maestro ruso, sí encontraremos similitudes encaminadas a crear ese efecto de realidad y verdad durante la representación. Sus propuestas, generalmente, surgen de la observación de la conducta humana con una visión lógica y coherente.

No nos detenemos en Ignacio de Luzán, por considerar, que en *Memorias Literarias de Paris*, solo proporciona información relativa a la puesta en escena francesa; sí destacamos que Luzán quedó sorprendido por el buen uso que el teatro francés hacía de la unidad de lugar, para evitar el efecto de ilusión y fomentar, así, entre los espectadores la apariencia de realidad en la representación. Igualmente, traduce un fragmento de *El Arte del Teatro* de Francesco Riccoboni, que veremos. detenidamente al ocuparnos del estudio de las propuestas de Joseph De Resma.

3.2- BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN EL SISTEMA DE STANISLAVSKI.

El Sistema de Stanislavski, el ideado por el maestro ruso, sin las aportaciones de sus discípulos; llama realismo escénico a aquel que presenta un trabajo actoral fiel a la realidad, veraz, lógico e impregnado de acciones justificadas en sus personajes, nada es circunstancial, todo lo que acontece en escena tiene un porqué, busca en las situaciones planteadas en escena, la verdad de las mismas, la fiel imitación de la naturaleza. Respetando el texto exacto del autor. Para ello propone la siguiente distinción de tareas y objetivos, que ha de realizar el actor en la fase de ensayos, previa a la representación teatral, como medio para la consecución del tal fin.

En el bloque primero, que llama el trabajo del actor sobre sí mismo, distingue dos fases, la primera el trabajo sobre la vivencia, la segunda, el trabajo sobre la encarnación. La primera fase pretende que el actor viva verazmente la situación del personaje en la obra. La segunda, el trabajo sobre la encarnación, pretende que el actor haga visibles esas vivencias; persigue que el público las reconozca.

3.2.1-TRABAJO SOBRE SÍ MISMO; FASE DEL TRABAJO SOBRE LA VIVENCIA.

En la fase del trabajo sobre la vivencia, propone los siguientes condicionantes, con los que el actor debe trabajar con el fin de vivir verazmente al personaje.

- Las circunstancias dadas y el sí mágico. El actor ha de trabajar con la información que el autor de la obra proporciona en la misma. Para ello el actor debe considerar y encontrar la forma de comportarse él mismo y el actor, en tales circunstancias o

condicionantes. Aporta una nueva herramienta Stanislavski, el sí mágico, mediante el cual el actor da una respuesta en acción, se comporta como demanda la obra, teniendo presente las circunstancias dadas e imaginando las que no aporte el autor. Con el sí mágico el actor, matiza y profundiza sus acciones dotándolas de significado y justificándolas en todo momento. Responder con acciones y no forzar el sentimiento interior, permite al actor vivir la situación propuesta. Esta es el único recurso que se le facilita al actor, información en un papel, de ahí ha de crear a un ser humano con comportamientos, actitudes, reacciones y acciones impregnadas en todo momento de realismo y verdad.

- La imaginación es la segunda herramienta que ha de utilizar, esta herramienta no es facilitada por nadie, es el actor quien ha de tenerla y saber manejarla; en esta fase del trabajo sobre sí mismo, le resulta vital saber usarla hábilmente para completar y enriquecer las circunstancias dadas por el autor. Desarrollar la actuación desde el actor y crear visualizaciones internas. Es de gran ayuda la imaginación en esa búsqueda de la realidad en escena, en cada momento de la representación, siempre que se respeten las circunstancias dadas y demás requerimientos de la obra.
- La atención en escena es otro gran recurso personal, del actor, para conseguir una representación veraz. El actor debe concentrarse interiormente, sin perder su atención con el exterior. Para una mejor atención exterior propone crear círculos de atención de menor a mayor tamaño. La atención interior, va dirigida al proceso de la vivencia, pretende que el actor consiga aislarse del público, crear una cuarta pared entre ellos y así vivir la situación del personaje, conseguir la soledad en escena pese a las atentas miradas de los espectadores.

- La relajación muscular. Indica Stanislavski, que todo proceso creativo ha de realizarse en un estado personal de relajación y sosiego, para ello, proporciona útil información que permite al actor, observarse interiormente, sentirse, con el fin de detectar las zonas corporales en las que exista tensión muscular, propone eliminarla mediante relajación y tras comprobar la óptima situación de la herramienta física del actor, mediante la sensación interna del propio actor, comenzar a trabajar. El siguiente paso, es usar el estado de relajación para encontrar y justificar la posición física del actor, en su proceso creativo, durante el trabajo sobre la vivencia; teniendo presente las circunstancias dadas y el sí mágico, en el ensayo, del actor brotará una postura, de la que surgirán las acciones necesarias que demanda el texto naturalmente, no será una pose vacía, sino plena de significado. Exponemos un ejemplo clarificador del mismo maestro ruso:

“Supongamos que levanto las manos sobre mi cabeza y me digo: “Si estuviera de pie en esta posición, y sobre mí, en una rama alta, colgara un melocotón, ¿cómo debería actuar y qué haría para alcanzarlo?”. Es suficiente creer en esta ficción, para que inmediatamente una pose sin vida se convierta en una acción real, con un verdadero objetivo: alcanzar el melocotón. Basta sentir la verdad del acto, y en seguida la naturaleza misma ofrece su ayuda: la tensión superflua se atenúa, la necesaria se afirma, y todo esto transcurre sin intervención técnica consciente.” (Stanislavski, 2003: 143 y Ruíz, 2008:76)

- Unidades y tareas. La siguiente herramienta para el actor en el periodo de la vivencia, es la división de la obra en unidades y tareas, no se corresponden estas con la división formal que plantea Rosa María Polonio Morales

el autor en actos y escenas, sino en la división según los objetivos que debe lograr el actor a lo largo de la obra. Cada división es denominada unidad, su fin es lograr un objetivo y conlleva una tarea para lograrlo.

Por tanto, la acción es la manera de realizar la tarea y consecuentemente lograr el objetivo. Realizar una acción en escena debe ser un acto justificado, nada es casual en el escenario, han de buscarse en los ensayos, las justificaciones, las motivaciones que tiene el actor para realizarlas. Han de ser tareas lógicas para con la situación del personaje, atractivas, cercanas y realizables para el actor, que estimulen su creatividad, de este modo las acciones realizadas por el actor van creando al personaje.

En cada tarea indicada ha de haber una o varias acciones, realizadas por el actor, ellas van a configurar al personaje y se deben concretar acertadamente con un verbo en infinitivo.

Por otra parte, a la hora de abordar la construcción del personaje, Stanislavski recomendaba analizar las tareas de los fragmentos mayores de la obra, que resulten indispensables para su desarrollo. Todas se engloban en la supertarea, que guía al personaje a lo largo de toda la obra. Esta es la acción transversal.

- Fe y sentido de verdad. Explica Stanislavski, de la siguiente manera la relación entre fe y verdad en escena:

“La verdad en escena es lo que creemos sinceramente tanto dentro de nosotros mismos, como también en el alma de nuestros interlocutores. La verdad es inseparable de la fe, como la fe es de la verdad. Todo debe inspirar fe en la posibilidad de que existan en la vida real sentimientos análogos a los que vive en escena el artista creador. Cada instante de nuestra permanencia en el escenario debe estar sancionado por la fe en la verdad del sentimiento vivido y en la verdad de las acciones realizadas. Tales son la verdad

interior y la fe ingenua en ella, necesarias para el actor en escena.” (Ruíz, 2008: 79)

Esta fe del actor comienza a aparecer gracias al sí mágico, ese elemento permite al actor realizar experiencias, respetando las circunstancias dadas, usando su imaginación. La fe y el sentido de verdad se afianza, entrenando el actor su atención en escena, interior y exterior, previa a la representación. La fe y la verdad se reafirma preparando la herramienta física de actor, mediante la relajación para comenzar la acción del personaje en las situaciones de la obra, de manera lógica y justificada. Todos estos procesos pueden lograrse más fácilmente gracias a la división en unidades y tareas, que permite desfragmentar la obra adecuadamente, lo que allana y facilita toda la carga del trabajo en esta fase de la vivencia. A estos condicionantes que ayudan al actor a conocer al personaje en la fase de la vivencia, se unen los siguientes factores internos del actor, que mejoran a la creación del personaje.

- Memoria emocional, es una técnica ideada por Stanislavski para usar las vivencias personales del actor en este proceso creativo. Crea esta memoria emocional, mediante la memoria sensorial, es decir, usa de un pasaje determinado, vivido por el actor, el recuerdo de las sensaciones vividas, principalmente a través de la vista y el oído.
- Comunicación, es este un elemento esencial dentro de la concepción teatral de Stanislavski, lo considera un elemento básico, la comunicación entre todos los personajes constante y activa, durante la representación, así como, una comunicación interior para hacer partícipe a las ideas y emociones del actor. Esta constante comunicación interna y externa permite que la representación, en todo momento, muestre vida, muestre verdad.

Para ello el actor ha de prestar atención cada segundo de la representación y mostrarlo con todo su organismo.

- Subconsciente, este elemento ha de estar siempre presente, si este desaparece la interpretación pierde su carácter vivo y orgánico, la aplicación del sistema sin la involucración del subconsciente, mecaniza al hecho escénico. Afirma Stanislavski que el trabajo del actor solo puede ser enseñado en parte, dado que su carácter de acto en vivo, requiere del actor una aportación que solo su emoción, y su subconsciente puede aportar a su trabajo.

El objetivo en esta fase es, que al actor viva verazmente la realidad del personaje.

3.3.2-EL TRABAJO DEL ACTOR SOBRE SÍ MISMO; FASE DEL TRABAJO SOBRE LA ENCARNACIÓN.

La siguiente fase del proceso, el trabajo sobre la encarnación pretende lograr, que el público identifique al personaje con el actor, mediante las vivencias vividas durante la obra. Para esta fase del proceso, ha de haber un equilibrio entre lo interno y lo externo, aún nos encontramos en el trabajo del actor sobre sí mismo, hemos visto el trabajo sobre la vivencia, desarrollamos seguidamente los puntos clave que Stanislavski propone para el trabajo del actor sobre la encarnación, los procesos experimentados por el actor en el proceso de la vivencia complementan a los procesos experimentados sobre la encarnación y viceversa. Durante la representación se fusionarán.

- La expresión corporal. Considera Stanislavski necesaria una investigación del uso del cuerpo del actor, para ello, incorpora los estudios realizados en campos pertenecientes a la gimnasia, la acrobacia, la danza, la esgrima, con ellos posibilita una

aptitud corporal en el actor que le permita mostrar físicamente el mundo interior del personaje, pese a recurrir a técnicas corporales no teatrales.

- Expresión corporal, plasticidad en el movimiento. Si bien, recurre a formas corporales no teatrales propiamente, que sirvan de recursos a la expresividad del actor con su cuerpo, a continuación, sí utiliza un recurso propiamente del arte interpretativo; cada movimiento del actor está motivado por un impulso interno que se transmite a todo el cuerpo. Esta transmisión interna permite que el movimiento del actor sea alargado en el tiempo y fluido. Cualquier movimiento en escena ha de tener la duración exacta, debe apreciarse, por parte del espectador, el inicio y el final de la acción.
- La voz y la palabra. Son elementos igualmente de vital importancia es este sistema; el habla del actor debe revelar los matices sublimes y maravillosos del pensamiento y el sentir. Dos de sus elementos fundamentales son el subtexto y las leyes del habla. Los detallamos seguidamente:
 - El subtexto, revela el mundo interior del personaje que el actor ha de conocer, se compone de los puntos que mencionamos a continuación:
 - Las leyes del habla que a su vez se componen de:
 - Los compases del habla, que son estas las pausas lógicas del texto, para comprender su significado correctamente. Estas pausas lógicas posteriormente, se convierten para el actor en pausas psicológicas, en las que transmite el subtexto al espectador.

- La entonación sirve para mostrar el verdadero significado del texto para el personaje, respetar signos de puntuación es fundamental para entonar lógicamente el discurso del personaje. La entonación está vinculada al mundo emocional del actor.
- La acentuación, sirve para destacar una palabra dentro del compás, esto implica darle más fuerza y más énfasis en la entonación, dotar al texto del ritmo adecuado, además de buscar la correcta colocación de cada pausa.

Con todas estas herramientas pretende Stanislavski, hacer del habla una acción verbal, que va encaminada a la consecución de un objetivo.

- El tempo-ritmo. Relaciona íntimamente este concepto con el sentimiento del actor. El tempo-ritmo influye en la naturaleza y contenido interior que alimenta al sentimiento. El ritmo mide los tiempos marcados por cualquier instrumento del actor, voz, gesto o movimiento. El tiempo determina la velocidad que hay entre ellos, no solo los auditivos. Hay una unión entre tempo, ritmo y sentimiento, este determina a los dos anteriores. Si en el actor, se produce la vivencia correctamente, el tempo ritmo es el adecuado, pero si no fuese así, el tempo ritmo es una herramienta importante para el actor ya que, bajo las circunstancias dadas y el sí mágico, este puede actuar sobre el estado emocional del actor. Por tanto, existen dos tipos de tempo ritmo:
 - Interno, que marca la duración e intensidad de la vivencia interna del actor.
 - Externo que es visto por el espectador.
- La caracterización, integra en este punto, todos los rasgos visibles y auditivos, emitidos por el actor, ellos conforman la construcción exterior del personaje, la línea del cuerpo, el rostro, la línea de

movimientos del personaje, la voz, la entonación, las manos y su expresividad, los pies, el maquillaje, el vestuario, etc.

Nos disponemos seguidamente a comparar los ensayos referidos al teatro del siglo XVIII vistos en el capítulo I, con el Sistema de Stanislavski, analizado anteriormente, para comprobar si existen semejanzas o diferencias. Así conoceremos qué requerimientos se le hace al actor, a finales del ilustrado siglo XVIII en los mencionados ensayos.

Basaremos el análisis, en la comprobación de la existencia o no de los siguientes parámetros en los ensayos dieciochescos; la mayor o menor presencia de los siguientes puntos:

- 1. Circunstancias dadas.
- 2. Sí mágico.
- 3. Imaginación.
- 4. Atención en escena.
- 5. La relajación muscular.
- 6. Unidades y tareas.
- 7. Fe y sentido de verdad.
- 8. Memoria emocional
- 9. Comunicación.
- 10. Subconsciente.
- 11. Expresión corporal y plasticidad de movimientos.
- 12. Tratamiento de la voz y la palabra.
- 13. Uso del tempo-ritmo.
- 14. Uso de la caracterización.

No encontraremos estos elementos, con esta denominación, en los ensayos analizados; los puntos indicados por Stanislavski están divididos, en los que pretenden ayudar al actor a vivir, según afectan las circunstancias al personaje, los diez primeros; y los que se dedican a que

el público aprecie esa vivencia del actor convertido en personaje, los cuatro últimos.

Sí encontraremos elementos del Sistema en los ensayos revisados, generalmente, indicados como el resultado que debe apreciarse en la representación, sin aparecer la metodología para conseguirlo. Y la mayoría de las veces, mezclando diferentes conceptos. Reparamos en ellos por considerarlos un gran avance en las pretensiones del teatro dieciochesco, en su camino hacia el realismo.

3.3- BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LA REPRESENTACIÓN TEATRAL DE LA PROPUESTA DE FRANCISCO MARIANO NIPHO.

En 1763 Francisco Mariano Nipho, influenciado por Louis Riccoboni y por Aaron Hill, defiende la necesidad de que el actor sienta lo que representa. Por tanto, las semejanzas entre Francisco Mariano Nipho y Stanislavski son cuantiosas, comenzando por la idea de que el actor debe saber de memoria su texto. La obra no puede ser reproducida textualmente, según las aportaciones de un apuntador. En el siglo XX, en el teatro trabajado por Stanislavski esta figura ha desaparecido, aunque a finales del XVIII, momento en que aún existía en España, ya lo reclamaba Francisco Mariano Nipho.

3.3.1- PROCESO DE LA VIVENCIA SEGÚN FRANCISCO MARIANO NIPHO.

- Circunstancias dadas. En cuanto a las circunstancias dadas consideramos que sí son de gran importancia para Nipho, pues siempre defenderá que el actor necesita más estudio y más tiempo para el estudio. En este tiempo, el actor debe profundizar en la creación de su carácter, así como ajustar gesto y palabra durante la acción. Sólo el trabajo previo del actor, reflexionado y ensayado

de manera eficaz, proporciona una representación de calidad. En estos ensayos, encontraría el actor las circunstancias dadas. Considera Francisco Mariano Nipho determinante, que el actor conozca, domine y entienda los versos, pues ellos conducen los afectos del personaje, es preciso que el actor, los conozca y los trabaje de antemano. No ocurre esto en los ensayos del siglo XVIII, propone Francisco Mariano Nipho, en este caso, el trabajo previo de los actores para extraer toda la información que aporta el texto, lo que Stanislavski llamará más de cien años después, las circunstancias dadas, el sí mágico o la necesidad de entregar al trabajo grandes dosis de imaginación.

En la misma línea, considera que las situaciones graciosas las marca el texto, no debe el actor modificar sus gestos exageradamente, pues no resulta de esta acción un hecho gracioso. El actor ha de respetar y desarrollar en escena las situaciones descritas en el texto, sin más.

- El sí mágico. El sí mágico, inventado por Stanislavski, es la base de la que según Francisco Mariano Nipho, debe partir cada actor. El actor debe usar su imaginación para creer todo lo que ocurre a su carácter, a su personaje, mediante su corazón plástico y dócil. Según Nipho debe verse al actor invadido de un estado de ánimo que movilice todo su cuerpo:

” La cualidad más dichosa de un comediante es una imaginación plástica y dócil para recibir a elección suya todo género de imágenes con una movilidad de espíritus animales, que no aguardan más que su orden para descender o remontarse por sus músculos y comunicarse a quien mira, o con el luto del dolor o con la gala de la alegría.” (Saura, 2006: 155)

Esto es de mayor valor, que presenciar la sucesión de primores, aprendidos tradicionalmente. La correcta ejecución de las pasiones por el actor es de gran importancia para Francisco Mariano Nipho.

- Atención en escena. Entendemos que Francisco Mariano Nipho sí reclama la atención en escena, la propone Nipho, aunque no la llama así, al criticar a los actores los movimientos externos exagerados, que muestran impunemente, vacíos de sentido, que nada aportan del interior del actor; propone mover externamente el cuerpo, según indican los afectos internos, es decir, propone al actor estar con su centro, concentrado, prestar atención interna. También se refiere a esta atención interna cuando indica que se han de mostrar las pasiones del alma sintiéndolas de verdad, involucrando en ese sentimiento todo su ser. Cuerpo y mente han de ponerse al servicio de las mismas pasiones. (alegría, tristeza, temor, desdén, cólera, admiración, más las secundarias) Hace una observación al respecto, verdaderamente útil a la profesión actoral; cómo pasar de una emoción a otra, se debe primero difuminar la primera, para dejar pasar a la segunda, el cuerpo y la voz deben abandonar los efectos de la primera pasión, para dar paso a la segunda. Cambiando de pensamiento, cambiará la situación física.

Hace referencia a la atención en escena exterior, cuando afirma que el actor debe seguir pautas lógicas de la naturaleza; siguiendo actitudes comedidas, consigue equilibrar las acciones el actor, para ello debe olvidar viejos vicios. Olvidar la antigua tradición y basar su trabajo en el estudio del texto y de la naturaleza.

- Fe y sentido de verdad. Pasamos al punto denominado por Stanislavski como fe y sentido de verdad, investiga Francisco Mariano Nipho el lugar del que puede encontrar sus afectos el

actor, e incluso de dónde desencadenar sus acciones venidas del interior, la ejecución nace en los pechos, afirma, toma las palabras de Lope de Vega y afirma que los actores deben tener la siguiente información:

*“El brío nace en las almas,
La ejecución en los pechos,
Lo gallardo en las acciones,
Lo altivo en los pensamientos,
Lo animoso en la esperanza,
Lo alentado en el deseo,
Lo cortés en la prudencia,
Lo arrojado en el desprecio,
Lo generoso en la sangre,
Lo amoroso en el empleo,
Lo temerario en la causa,
Lo apacible en el despego,
Lo piadoso en el amor
Y lo temible en los celos.” (Royo, 1996: 80)*

- Pasamos al punto denominado en el Sistema de Stanislavski como memoria emocional, descubre Francisco Mariano Nipho una solución para los textos de poca calidad o la presentación de personajes difusos en ellos, en tal caso el actor, al no contar con la suficiente información en el texto, ha de buscar imágenes en su entorno, de la naturaleza e imitarlas. Estas imágenes trabajadas y estudiadas, con antelación, a la representación permiten al actor mostrar a su personaje nítidamente. Al usar estas imágenes de la naturaleza, el actor ha de recurrir a la memoria, emocional y no emocional, para conseguir una fiel imitación. Por tanto, en este caso, la imitación recurre de la misma forma, a la imaginación del actor.

Es lo que llama Francisco Mariano Nipho una memoria plástica, la que permite al actor tomar de la realidad lo que necesite, antes de la representación. Esta memoria, permite al actor durante la representación ejecutar al personaje correctamente. Pues afirma que un pensamiento en el actor modifica su cuerpo y su rostro, cualquier emoción sentida por el actor, condiciona su estado emocional y físico.

3.3.2- EL PROCESO SOBRE LA ENCARNACIÓN EN FRANCISCO MARIANO NIPHO.

Nos centramos en los puntos que Stanislavski llama el trabajo de la encarnación. En esta fase propone al actor trabajar su expresión corporal, la plasticidad de sus movimientos, cuidar el tratamiento de la voz y la palabra, hacer uso adecuado del tempo- ritmo, y de la caracterización; Francisco Mariano Nipho a este respecto sin mostrar las categorías que hace Stanislavski, sí que aporta la conclusión de todo este proceso de trabajo, afirma que el actor ha de transmitir al espectador una amplia variedad de sentimientos de forma visible y auditiva. El público ha de ver al personaje en el actor que lo encarna. Lo que implica que el actor debe adaptar su gestualidad corporal y facial para ser reconocido como el personaje, mostrar con su voz, el estado interno del personaje, dejando escapar en cada momento el sentimiento adecuado. No solo con la subida y bajada de tonos de la voz que llaman los cómicos del XVIII la cadencia.

- Expresión corporal. En cuanto al trabajo relativo a la expresión corporal del actor, defiende Nipho la idea de que debe el actor, ejecutar sus acciones correctamente, recordemos que siempre propone la imitación de la realidad. El actor debe mostrar la compostura correcta para el personaje, esto es, guardar corporalmente las actitudes que le son propias del personaje, que no se deben confundir con las del actor.

- La voz y la palabra. En cuanto al tratamiento de la voz, Nipho cree imprescindible decir el texto perfectamente y bien pronunciado, fomenta la idea de que el actor abandone viejos hábitos actorales, que fundamente su trabajo en el estudio y en una cuidada pronunciación del texto y de este modo, consiga captar toda la información que aporta el texto, imitando a la naturaleza. Por ello, el actor en todo momento necesita tener activado su corazón plástico y dócil y su imaginación. En la emisión de sus textos el actor ha de corregir lo que llama sonsonete, es la tendencia de algunos cómicos de poca calidad. La herramienta que proporciona al respecto Stanislavski son las leyes del habla, compuestas por los compases del habla, la entonación y la acentuación.
- Caracterización. Por último, recogemos la referencia que hace Francisco Mariano Nipho referida a la caracterización; al igual que Stanislavski afirma, que el actor ha de olvidarse de su persona y transformarse en el personaje, nuevamente para ello requerirá de su corazón plástico. Esta transformación fundamental del actor puede desdibujar al personaje, de no realizarse correctamente, de la misma manera se puede entorpecer la creación del personaje si se complementa con elementos que no le corresponden al personaje, tales como joyas a personajes humildes.

Sabemos que la actriz María Ladvenant consiguió resultados óptimos para Nipho, en ocasiones, en cuanto a la modulación de sus emociones y el reflejo de la expresión del rostro y el cuerpo. La historia cuenta con algunos actores que sin el Sistema de Stanislavski, conseguían cumplir con su labor actoral en la representación, o así lo percibía el público. Francisco Mariano Nipho aporta datos al respecto, así como una novedosa visión del teatro

español. Incide, no obstante, en su visión católica del teatro y de la vida en general, y resulta paradójico que pese a reclamar verdad en la escena, rechace las escenas que presentan una carga de sensualidad más elevada que de ordinario; en este caso, si el autor las propone, cosa que desaconseja, deben los actores, suavizarla. Entendemos que esa idea apoya el objetivo prioritario de los pensadores ilustrados, que Francisco Mariano Nipho defiende, usar el teatro como herramienta educativa para el pueblo, mostrar solamente valores positivos al espectador y eliminar el libertinaje de las representaciones teatrales.

Finalmente, destacamos una última semejanza, Stanislavski considera que el Sistema por sí solo termina con el Sistema, es decir, el sistema ideado, requiere del talento del actor, de su genio creador, afirma que ninguna regla puede dotar de genio a quien carece de él; en la misma línea, Francisco Mariano Nipho considera que ninguna regla aporta calidad al creador, ninguna de las reglas de las tres unidades, garantiza dotar de calidad al trabajo realizado. Ambos entienden el teatro como un arte donde el genio y la creatividad humana, supera a cualquier imposición formal, el arte del actor no entiende de límites.

3.4- BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LA REPRESENTACIÓN TEATRAL DE LA PROPUESTA DE ANTONIO REZANO IMPERIAL.

3.4.1- INTRODUCCIÓN.

En 1768 encontramos la figura de Antonio Rezano Imperial, da su visión teatral y sus aportaciones para mejorar la práctica escénica del país, mediante sus publicaciones vistas en el capítulo I. Distan solo cuatro años de las publicaciones de Francisco Mariano Nipho que acabamos de ver. Al estudiar su documentación concluimos que Antonio Rezano, plasma la realidad escénica del país y critica los problemas comunes que observa habitualmente en las representaciones teatrales; encontramos la descripción de la puesta en escena habitual en la España de 1768 y sus incidencias más comunes, puesta en escena que desea mejorar. Esta afirmación está afianzada por la opinión de Joseph García Hugalde, actor en activo, en ese momento y que en nada desmiente a Rezano, solo añade un concepto, el de la cadencia cómica, que se nos presenta como recurso actoral e imprescindible para la profesión.

Rezano en sus reflexiones aporta unas ideas fijadas que han de materializarse en la puesta en escena. Hace pública su visión del teatro, incluye mejoras que tanto la profesión actoral, como el público en general, comparten y por ello llamamos a la acción de Rezano la elaboración de una convención que determine las características del teatro español en los años finales del siglo XVIII. Comprobamos qué elementos de la puesta en escena según Rezano, se asemejan al paradigma que venimos usando, el Sistema de Stanislavski.

Esta convención que Rezano utiliza, aleja a sus reglas teatrales en numerosos puntos del Sistema de Stanislavski, dado que Antonio Rezano defiende la idea de que el teatro español, ha de realizarse con un texto escrito en verso, para dar mayor realce a la representación, así como, acompañar al verso de unos movimientos comedidos del actor, correctos

y mínimamente indicados por él, según la situación que demanda la obra y sin llegar a la inmovilidad. No obstante, esta contención solicitada es condicionada por las indicaciones que da al galán, al que permite una sola posición y un solo tipo de desplazamiento. Pese a esta indicación afirma que la representación teatral ha de ser natural, no mostrar afectación, imitar la naturaleza de la misma forma, que un cuadro imita al modelo. Esta contradicción no es resuelta por Rezano. Por tanto, se aparta bastante la concepción teatral de Rezano de la de Stanislavski.

Rezano continúa el proceso de configuración de modelos de representación actoral. Francisco Mariano Nipho en sus críticas teatrales y traducciones aporta una visión práctica del alma del actor, útil para la representación; reconocer la verdaderas pasiones humanas en la representación teatral, Rezano apuesta por acompañar esta faceta del actor, la emocional, por la parte estética que lo arropa en escena, propone un teatro que cuide la presencia, la postura, la ocupación de lugares, las salidas y tras ellos, se detiene en la forma de encarnar los afectos, la realización de acciones, la imposición del carácter y el arreglo de la voz; aunque todas estas facetas determinan la realidad del personaje, vemos que enfoca más su investigaciones a la parte práctica, que ha de realizar el actor, la física prevalece sobre la parte emocional. Todas ellas son necesarias para la realización de los personajes.

Vemos las escasas semejanzas que guardan las propuestas de Rezano con el Sistema de Stanislavski. Recordemos que nos detenemos en lo que el maestro ruso llama el proceso de la vivencia y el proceso de la encarnación.

3.4.2- PROCESO DE LA VIVENCIA EN LA PROPUESTA DE ANTONIO REZANO IMPERIAL.

Nos detenemos en el proceso de la vivencia y destacamos lo que Stanislavski llama circunstancias dadas y sí mágico.

- Circunstancias dadas y sí mágico presentes en las reflexiones de Antonio Rezano. Pese a no denominarlas de esta manera, sí las utiliza. Rezano, da una gran importancia al trabajo previo que el actor ha de dedicar al estudio del texto, dicho estudio debe ser anterior al ensayo para poder crear correctamente al personaje. Como herramientas para la creación del actor al personaje, propone Rezano el entendimiento, la memoria, la voluntad y los cinco sentidos. Con ellos, debe el actor, estudiar el texto. Por tanto, el estudio del texto acompañado de voluntad, memoria y entendimiento asegura una memorización del texto, basada en la comprensión del mismo. De esta forma se asegura una correcta representación, dado que anteriormente se ha realizado un correcto ensayo, si se ha hecho un estudio profundo del texto. Este texto revela al actor, las circunstancias que rodean al personaje en la situación propuesta por la obra. Mostrando las conductas humanas copiadas de la realidad. Son estas las circunstancias dadas y la puesta en práctica de ellas el sí mágico.
- Circunstancias dadas en la Presencia del galán. También encontramos rasgos del uso de las circunstancias dadas, en sus propuestas enfocadas en lograr la adecuada presencia del personaje, para lograrlo debe el actor olvidarse de sí mismo, encarnar al personaje sin afectación, sin rasgos de vanidad o altanería provenientes del actor; adoptar esta presencia y encarnar al personaje, puede realizarlo sólo con un estudio previo del texto, mediante su memoria, entendimiento y voluntad. Es por ello, que promueve la idea de eliminar la figura del apuntador. Conseguir la postura adecuada del personaje y desarrollarlo durante la obra según el texto propuesto, permite al actor estar predispuesto a sus

intervenciones, pues solo ha de preocuparse de lo que acontece al personaje.

- Circunstancias dadas en las salidas. Del mismo modo incide en las condiciones que rodean a la acción, en el punto que dedica a las salidas, pues, las condiciona al estudio previo del texto al completo, cree necesario que cada actor domine de memoria la obra al completo, lo que supone el conocimiento de las circunstancias que rodean a cada salida al escenario, han de realizarse en el tiempo justo y acompañadas de la emoción o pasión que corresponda al personaje en ese momento. De la salida dependerá el lance o suceso que desarrolla el personaje a continuación, lo que supone la mayor parte de la escena.
- Circunstancias dadas y sí mágico en la cadencia cómica. De igual modo en la cadencia cómica, indicada por Joseph García Hugalde, se aprecian rasgos comunes al concepto de circunstancias dadas creado por Stanislavski, el actor debe impregnar de las circunstancias condicionantes al texto; de este modo, mostrará la verdad del personaje en la situación, por ello, para que el oído del actor o público, capte a través de la cadencia cómica la realidad del personaje, el actor ha de conocer las circunstancias dadas; estas indicaciones son las que llevan a Rezano a insistir en que se estudie el texto previamente.
- Circunstancias dadas en la representación de los afectos. Igualmente son relevantes las condiciones o circunstancias dadas, que rodean a la acción en el momento que el actor ha de transmitir los afectos marcados por la obra, pues defiende

Antonio Rezano que los afectos transmiten al público lo que el actor imita, esto requiere de mucho estudio pues, las emociones, sobre todo las violentas han de graduarse, por ello, Rezano indica que el actor ha de realizar un detallado estudio previo para determinar, el afecto indicado en su justa medida, graduarlo y mostrarlo en el preciso momento que decida la obra. Todo ello lo realizará con estudio y comprensión.

Pasamos, a continuación, a comprobar el uso de la atención en escena que propone Antonio Rezano. Recordamos que la atención en escena es uno de los puntos incluidos en el proceso del trabajo sobre la vivencia, La primera fase del trabajo del actor sobre sí mismo. Antonio Rezano muestra una visión del teatro del siglo XVIII desde la perspectiva que tendrá el director de escena posteriormente; en su visión teatral adquiere una gran importancia, la composición espacial que presenta el escenario.

- Atención en escena, en el trabajo del actor propuesto por Antonio Rezano. Indica que los cinco sentidos, vista, oído, olfato, gusto y tacto, son herramientas que ha de usar el actor para la realización del oficio. Por tanto, será la atención exterior en escena, percibida por los sentidos, de gran importancia en las propuestas de Rezano.

Sus indicaciones van dirigidas a la total ocupación del espacio escénico durante la representación, entendemos que esta premisa requiere de la atención en escena del actor. El escenario ha de ser ocupado en su totalidad independientemente del número de actores que lo ocupen. Del mismo modo, propone Antonio Rezano que los actores de mayor nivel social deben ocupar la parte central del escenario. Implica esta acción el estado de alerta de los actores durante la representación, para ocupar el lugar que les corresponde, considerando igualmente, la forma de ocupar todo el escenario.

Aconseja no realizar desplazamientos en la parte trasera de la escena, cuando la acción se desarrolla en primer término, así como evitar diálogos ajenos a la acción de la representación. Esto implica el uso de la atención exterior, el actor debe ver, escuchar y sentir, la evolución de la obra teatral, así como incorporarse a ella sin perjudicarla.

Apreciamos la gran atención exterior en escena, que ha de prestar el galán en las representaciones pues, indica Antonio Rezano que debe situarse en una posición de tres cuartos o perfil al público, debe percibir todo lo que le rodea mediante el uso de sus sentidos; más aún, cuando debe desplazarse, pues solo lo podrá realizar en movimientos hacia adelante y hacia atrás. Ha de prestar una gran atención a todo lo que le rodea, pues está condicionado por su postura.

Encontramos necesarios el uso de atención en el actor, ante la llegada de un personaje a escena, pues incide Antonio Rezano en que debe reconocerse al personaje, con su sola presencia, su carácter, su aire y su caracterización han de delatarlo, del mismo modo, que la actitud del resto de personajes que comparten la escena. Esto implica un uso muy preciso de la atención en escena, cada personaje debe mostrar al público, de que modo, le afecta la llegada de dicho galán.

- Atención en escena en las salidas a escena de los personajes, en la preparación de las salidas a escena, que considera fundamentales Antonio Rezano, han de prestar una enorme atención en escena los actores; les indica este ensayista que deben conocer todo el texto de toda la obra al completo, dominar el texto correspondiente a todos los personajes, así se conseguirá una adecuada ejecución de las salidas a escena, a tiempo y sin imprevistos.

- Atención en escena en la cadencia cómica; en la cadencia cómica planteada por García Hugalde también se aprecia la necesidad de prestar atenta atención, tanto interior como exterior. Interior porque debe el actor emitir el texto con las pausas indicadas, para la correcta comprensión del mismo, con los afectos indicados, en su justo grado. Esta información del personaje debe llegar a su interlocutor y al público de manera eficaz, debe ser entendida correctamente; por tanto, el actor requiere de atención interna y externa para la correcta ejecución de la cadencia cómica.
- Atención en escena en las acciones indicadas al galán. En este punto referido a las acciones que realiza el galán, indica que debe cuidarlas mucho el actor, las limita a movimientos de cabeza, manos, así como de brazos, sin excederse en ello, no debe separarlos del cuerpo. Es un intento, evidentemente de eliminar del escenario los exagerados movimientos que tradicionalmente realizan los actores en las representaciones. Estas limitaciones impuestas, determinan que el movimiento debe acompañar al texto del personaje, así lo realiza la mano en los apartes del galán, o en los momentos que imagina, situación en el que el actor coloca su mano en la frente. Aunque en el sentido opuesto que Stanislavski, también pide atención interior, al actor en la realización de movimientos, pues indica como movimientos adecuados los que no provoquen una separación de brazos y manos del cuerpo. Si el actor debe accionar ha de hacerlo con cuidado, según la convención mencionada anteriormente. Stanislavski pide el actor un cuerpo relajado para preparar y justificar el movimiento realizado. De modo diferente ambos condicionan el movimiento del actor y ambos demandan la atención del actor para realizarlo.

- Atención en escena en el uso de la voz. En el punto que dedica Antonio Rezano al arreglo de la voz, también encontramos la necesidad de prestar atención en escena, por parte del actor. A nivel interno, la atención del actor debe ir encaminada a encontrar el correcto volumen, al emitir el afecto sentido en el grado adecuado. A nivel externo ha de considerar el actor, el lugar de la representación, las características del mismo, sin olvidar que ha de ser escuchado por todo el auditorio en todo momento, en cualquier situación planteada por la obra.

Son evidentes las numerosas diferencias entre Rezano y Stanislavski, pese a haber hallado algunos factores comunes. Vistas las semejanzas en el proceso de trabajo centrado en la vivencia, abordamos el proceso de trabajo, centrado en la encarnación. El concepto teatral de Antonio Rezano se centra en el trabajo previo que ha de realizar el actor, antes de los ensayos y antes de la representación, el resto de las indicaciones, aportadas por Antonio Rezano, son una descripción del resultado que tendrá la puesta en escena. Recordamos que el actor Joseph, García Hugalde secunda esta opinión.

3.4.3- PROCESO DE LA ENCARNACIÓN EN LAS PROPUESTAS DE ANTONIO REZANO IMPERIAL.

Propone Stanislavski para la encarnación del personaje, un estudio de la expresión corporal del mismo, así como un estudio de la plasticidad de movimientos. Reparamos en el tratamiento del cuerpo en el galán, que presenta Antonio Rezano.

- Expresión corporal en el galán. Rezano propone una gran rigidez corporal al actor que encarna el galán, con esta rigidez puede complementar y ayudar a la emisión del texto moviendo su cabeza, su brazo, no en demasía y con desplazamientos de adelante a atrás. No se acerca al

pensamiento de Stanislavski en cuanto a la necesidad de impregnar de plasticidad el movimiento. Solo pretende Antonio Rezano que el actor evite grandes gesticulaciones. Estas ideas, que hemos llamado convención entre el público y el resto de los actores, crean el concepto teatral de este ensayista.

Tomamos como ejemplo la propuesta del trabajo para el galán. Los movimientos que se le permite realizar, en sus intervenciones de la obra. Nos lleva esta propuesta a la idea de la convención consciente antes mencionada; pese a demandar Rezano la imitación de la naturaleza como metodología para el actor, propone un resultado como paradigma de la correcta ejecución actoral.

Encontramos alguna semejanza entre el teatro de la convención consciente ideado por Meyerhold en 1906 y estas propuestas de Rezano. Según Borja Ruíz:

“la convención consciente asume como principio artístico, que el teatro precisa de una serie de convenciones que tanto el actor como el espectador deben tener presentes [...] no permite que el espectador tenga la ilusión de presenciar lo que ocurre en escena como algo real y le hace evidente que aquello que observa es una escenografía y unos actores que interpretan y que forma parte del juego teatral. Esta nueva concepción teatral anticipa aquello que Brecht treinta años después (1936) llamaría Verfremdung” (Ruíz, 2008:112)

Antonio Rezano no pretende lograr los objetivos que se marcan Meyerhold o Brecht, solo propone un tipo de teatro realizable con las condiciones existentes en los coliseos españoles del 1768, con los actores de este momento y sus características profesionales. Este resultado teatral y a sus características, al que llamamos estilo se mantiene como tendencia teatral, que se desarrollará hasta mediados del siglo XX, en que Stanislavski abrirá, a partir de esta misma tendencia o estilo una nueva puerta al realismo. Ambos estilos, realista y no realista se suceden

en la historia de la puesta en escena, a veces pretendidamente y a veces sin más pretensión que imitar la naturaleza sin conseguirlo, como es el caso que propone Antonio Rezano.

Propone un nuevo método de ejecución actoral, basado en el tradicional, en que se prioriza la belleza externa de la escena. Este es el rasgo fundamental de la propuesta de Antonio Rezano.

3.5- BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LA REPRESENTACIÓN TEATRAL SEGÚN LA PROPUESTA DE JOSEPH DE RESMA.

3.5.1-INTRODUCCIÓN.

Como hemos indicado en el capítulo I, *El Arte del Teatro* es la obra de Francesco Riccoboni, realizada en 1750. Traducida al castellano por Joseph De Resma, pseudónimo de Ignacio De Merás Queipo de Llano en 1783. Pese a los más de 30 años pasados del original a la traducción, en España, no ha aparecido ningún tratado que lo supere en ese momento, como hemos visto, los avances hechos van en la línea que marca Antonio Rezano.

Los apuntes que realiza Francisco Mariano Nipho no componen un tratado de declamación, pese a su gran valor universal, su concepción de teatro es válida para cualquier interpretación teatral realista del siglo XXI. No obstante, es preciso considerar que la imitación de la naturaleza no es la misma en el siglo XVIII, XIX, XX o XXI son naturalezas diferentes, comportamientos humanos diferentes, ambientaciones diferentes, etc.

La traducción de Joseph De Resma presenta una concepción del actor que basa su trabajo en la acción corporal y la voz; la acción y la voz son consideradas la parte mecánica del proceso, plantea la necesidad de que el actor tenga un total dominio de estas disciplinas; la correcta movilidad del cuerpo y la precisa ejecución en la emisión de la voz. A estas une la declamación, entendida como el entendimiento, de igual forma que Antonio Rezano incluye este elemento, entre las herramientas necesarias para el actor. La declamación es descrita como:

“[...] pronunciar con lentitud, en voz baja afectada, prolongar los sonidos con languidez, sin variarlos; elevarlos improvisamente en las semi pausas del sentido, volver al tono anterior en los momentos de pasión sin abandonar la modulación de la voz.”
(Joseph De Resma, 1783:30)

Este tipo de declamación es realizada por los actores en la Francia de 1750 y en la España de 1780, debido a que es lo que el público demanda. Puntuamos la coexistencia en España de este tipo de representación declamada, con la corriente popular autóctona, española, que continúa sobreviviendo en los escenarios españoles, aunque con menor vigor que veinte años atrás, esta corriente popular continúa teniendo su público, fiel seguidor de sainetes, tonadillas y demás géneros españoles populares.

Ante este tipo de representación existente, el declamado, proponen Riccoboni y Joseph De Resma, anteponer la razón del actor a la técnica indicada, para realizar la declamación. Son los sentimientos los que han de cambiar el tono del texto. El sentimiento determina lo que se precisa hacer. El autor de la obra propone situaciones que el actor ha de materializar en escena, indica Resma qué usos de la voz, de la respiración y la articulación permiten hacerlo, partiendo del entendimiento; la correcta declamación, según Joseph De Resma, requiere del entendimiento del actor, del texto del autor y la correcta emisión del texto por parte del actor, teniendo presente los pensamientos del personaje. Para ello, para recoger a la perfección los pensamientos del personaje, el actor ha de hacer un uso correcto del texto del autor y encontrar las correctas pausas, usando la lógica, la razón y el entendimiento. De esta manera logrará emitir los mensajes del personaje correctamente, así como sabrá hacer llegar el final del mismo con el uso de un punto en su declamación. Coincide este punto con el final de la idea emitida.

Prosigue la exposición y explicación de los elementos que interviene en la representación teatral, determina que el actor debe dominar la acción del cuerpo, la voz y unir la declamación, entendida de forma diferente a como se usa habitualmente, propone una declamación basada en la razón, como ya hemos dicho. Une a estos elementos la necesidad de contar con inteligencia y dominio de la expresión para encarnar correctamente los sentimientos.

Sentimientos que denomina Francisco Mariano Nipho pasiones y Antonio Rezano afectos. Se trata de los mismos elementos con diferentes denominaciones. Presenta Joseph De Resma una diferente consideración y clasificación de los sentimientos, ayuda esta clasificación al actor, porque decide que algunos sentimientos vienen motivados por algún elemento externo al actor, esto le ayudará en la puesta en escena, en la representación.

Tras detallar los sentimientos más habituales, se detiene en consideraciones relativas al actor que debe representar a personajes ilustres tales como un rey o a un personaje perteneciente a la nobleza, son clases sociales lejanas a la realidad del actor y requieren de conocimiento y estudio para su representación.

Tras determinar que lo expuesto es válido para comedia y tragedia, se detiene en los personajes que en ellas aparecen. Se centra en el alto y bajo cómico, así como en los personajes femeninos. De todos ellos concreta que han de dominar con texto y sin texto la representación muda, que ha de apreciarse en el rostro del actor, sin excederse en ello. Concreta cuál es la gestualidad más adecuada para el actor, qué zona del rostro mover, en qué momento hacerlo y con qué fin.

Y se centra posteriormente en lo que llama la unión, que considera necesaria pues armoniza a todos los elementos que comparten la escena, a nivel visual y auditivo. Se asemeja a la cadencia cómica que definía Joseph García Hugalde, en las publicaciones de Antonio Rezano, aunque en este caso amplía su campo de acción el concepto de unión que utiliza Joseph De Resma, pues pretende armonizar todos los elementos que aparecen en escena durante la representación.

Une a los ya expuestos, conceptos importantes para la representación, los llama tiempo y fuego. Estos elementos embellecen las acciones y el texto del autor, si el actor sabe aplicarlas correctamente, dan la energía y vitalidad exacta a la representación.

Repasado los más importantes puntos tratados por Joseph De Resma, destacamos los cinco últimos, en ellos determina hasta qué punto el actor debe realizar su trabajo correctamente. Ha de dominar su técnica actoral, comunicar con su voz y cuerpo toda la información que afecta a su personaje y para eso debe el actor considerar en qué lugar realizará su representación, propone Joseph De Resma la sala, la Academia, el tribunal, el púlpito y el teatro. Reflexión interesante para el actor, ya que lo obliga a considerar los diferentes grados de intensidad en su representación, dependiendo del lugar en el que la realice. Sin pretenderlo Riccoboni, en 1750 introducía los diferentes modos de actuación del actor ante la cámara de cine, propios del siglo XX. Pues propone cinco planos diferentes, según el encuadre, en los que trabajará el actor del siglo XX y XXI. Plano detalle, primer plano, plano medio, plano americano y plano general, todos necesitan un tipo de interpretación diferente, por ello Joseph De Resma indica que el actor ha de considerar en qué lugar se realizará su representación. La condicionará dependiendo de las dimensiones del lugar y de la cercanía del público.

3.5.2-EL PROCESO DE LA VIVENCIA EN LA PROPUESTA DE JOSEPH DE RESMA.

Rastreamos a continuación el tratado al completo buscando elementos comunes con el Sistema de Stanislavski.

Encontramos un punto de unión entre ambos al respecto, Joseph De Resma considera que el talento o las capacidades del actor no son suficientes para lograr un buen resultado. Plantea la necesidad de que el actor trabaje previamente a la representación, del mismo modo Stanislavski, genera un sistema de trabajo previo a las funciones teatrales.

- Las circunstancias dadas y el sí mágico. Son elementos que no aparecen en los puntos de La acción y La voz, dado que proporciona Joseph De Resma una técnica actoral que

considera estos conceptos la maquinaria escénica, en su uso el actor ha de controlar su cuerpo físico, no sus emociones, pasiones, sentimientos ni afectos.

- Sí se consideran en el punto dedicado a La declamación, puesto que al proponer Joseph De Resma la adecuada declamación incide en la necesidad de realizarla teniendo presente el mundo emocional del personaje. Han de surgir las emociones y pasiones para que impregnen los versos y adquieran sentido completo. Determina, que una correcta expresión de los sentimientos no necesita de la involucración emocional del actor, es decir, el actor ha de imitar la naturaleza y fingirla, no sentirla. Por tanto, creemos que para realizarlo el actor ha de considerar la situación del personaje e imitarla según los modelos que ve en la naturaleza.

Sí hace uso de las circunstancias dadas y del sí mágico, aunque lo utiliza como mejor conviene a su propuesta actoral; el actor lo utiliza para crear a un personaje que se impone, aunque no en el sentido que defendía Stanislavski.

Rezano considera al personaje solo un envoltorio artificial del que se sirve el actor para realizar la representación. Este envoltorio, el personaje, se deja caer superficialmente en el cuerpo del actor, no lo deja penetrar, no es sentido internamente por el actor. Para construir el actor a este personaje, que denominamos un envoltorio artificial, el actor utiliza las circunstancias dadas, el sí mágico en un sentido funcional, no en el sentido en que lo crea Stanislavski; el actor requiere esa información para su creación artística.

- Circunstancias dadas y sí mágico en los sentimientos. En la relación de sentimientos que proporciona Joseph De Resma, aparece un elemento que queremos destacar, unas emociones se derivan de otras, provienen todas o del amor o

de la ira, aunque interviene un elemento externo, las impresiones, propone Joseph De Resma que el actor debe observar y considerar lo que ve. Las emociones son fruto de esa experiencia, por tanto, debe el actor considerar circunstancias que rodean al personaje en ese momento, así como hacer uso del sí mágico, pues todas las emociones vividas por el personaje han de ser imitadas con fidelidad, imitadas de la naturaleza, y mostradas al público según las convenciones descritas en los puntos dedicados a la acción del cuerpo y del uso de la voz. Estas convenciones visibles y auditivas camuflan la expresión de las emociones del actor obviamente, aunque han de ser investigados y creados los comportamientos del personaje, según las circunstancias que le rodean, por ello afirmamos que se repara de alguna forma en las circunstancias dadas y el sí mágico en las propuestas de Joseph De Resma.

- También recurre a las circunstancias dadas del personaje al explicar a algunos tipos de personajes, como han de ser los cómicos, dependiendo de la escala social a la que pertenezcan, o como han de comportarse los personajes femeninos; determina Joseph De Resma cuáles han de ser sus acciones y estados en escena, independientemente de la situación que plantee la obra, esos comportamientos establecidos, han de imitar los actores, extraídos de la naturaleza, aunque sin dejarse embargar por ellos. No se ha conseguido eliminar aún, como es lógico, el concepto de personaje - prototipo, cada personaje cuenta con sus características; sí se comienza a modelar su creación y su comportamiento en el escenario. Fruto del trabajo previo a la representación. Este comportamiento debe imitar la nueva naturaleza de su momento histórico.

- Sí mágico en la representación teatral. Finalmente, en el punto dedicado a La representación teatral se plantea la necesidad de mostrar el interior del actor durante la representación, no se imponen límites, requiere el dominio de la pantomima. Entendemos este punto como un paso dirigido a desgarrar el envoltorio artificial, que hemos mencionado antes y con el que hemos denominado al personaje creado por el actor. Es un primer paso para lograr que el público perciba los sentimientos del personaje sentidos por el actor.

El punto que Stanislavski dedica a la imaginación también se utiliza en este tratado pues considera el autor, que el actor ha de crear a una gran cantidad de personajes y desarrollarlos en las diferentes situaciones que determine la obra teatral. Deja Joseph De Resma una puerta abierta, a la posibilidad de que el actor no solo imite al prototipo de personaje, pues para eso no necesitará imaginación, ni inteligencia, solo debe imitar al personaje. Se llama La inteligencia en este tratado, a este rasgo del actor, aunque puede ser entendida por imaginación, dada la función que se la da a este punto. Igualmente se hace referencia a la necesidad de que el actor cuente con imaginación, al describir los diferentes tipos de personajes, deja constar, cuál es el correcto comportamiento de cada personaje, noble o rey, por tanto, el actor ha de imaginar cómo hacerlo, con las herramientas aportadas en el tratado, el uso del cuerpo, la voz y la declamación adecuada.

No detalla Joseph de Resma información referida a los puntos que Stanislavski llama relajación muscular, unidades y tareas, fe y sentido de verdad, memoria emocional y comunicación. Rasgo de que para 1750, y en 1783, el proceso creativo del actor para la representación teatral empieza a establecer postulados, en este caso los indicados por el movimiento ilustrado, el oficio del actor continúa estableciendo

principios, aunque, faltan dos siglos de evolución para que el actor ponga al servicio su personaje todo su ser físico y emocional.

3.5.2-EL PROCESO DE LA ENCARNACION EN LA PROPUESTA DE JOSEPH DE RESMA.

Nos centramos, a continuación, en la fase de trabajo que Stanislavski llama el trabajo de la encarnación, dirigido a que el público aprecie cuanto acontece al personaje. Vemos semejanzas en el tratado de Joseph De Resma, dado el cuidado que se presta a la expresión externa del actor en escena.

- La expresión corporal y la plasticidad de los movimientos. Stanislavski deseaba trabajando con el cuerpo del actor, volver visible el interior del actor; actor que ya se identifica con el personaje, para ello repara en la necesidad, entre otras actividades, de entrenar la plasticidad de movimientos, él considera que una motivación interna generaba un movimiento fluido por todo el cuerpo y se dirigía al exterior. Practicaba con sus alumnos haciendo mover una gota de mercurio imaginaria, de articulación en articulación, que no debía caer al suelo. Joseph De Resma no consigue llegar a este grado de preparación actoral, aunque considera el movimiento, la acción, el primer elemento que ha de dominar un actor. Se consigue con el arte, no cree en las cualidades del actor solamente. La posición correcta ha de mostrar el cuerpo del actor recto, sin afectación, controlando los grados del sentimiento que demanda la obra, en esta posición podrá desarrollar toda la obra el actor. Posteriormente detalla Joseph De Resma los movimientos adecuados para levantar y bajar un brazo. La descripción de estos simples movimientos resulta compleja y artificiosa, a la vez que

elaborada por las constantes advertencias al actor, que debe realizar los movimientos, lentos, suaves, elaborados, cuidando la artificiosidad, el carácter no cotidiano y antinatural del movimiento. Las propuestas de Joseph De Resma, para la acción del cuerpo del actor, son el punto de inicio de los ejercicios físicos de Stanislavski para sus alumnos, con lo que afirmamos que ambos consideran imprescindible el dominio total del cuerpo del actor, aunque Joseph De Resma no llega a la sofisticación a la que llegaría Stanislavski más de un siglo después.

- Las leyes del habla. Stanislavski crea pautas para la correcta emisión del texto del autor, se basan en la creación de compases del habla, en uso adecuado de la entonación respetando los signos de puntuación, así como en una correcta acentuación; en este caso todo va encaminado a la correcta emisión del actor del texto y del subtexto. En el tratado de Joseph De Resma se da gran importancia al uso de la voz, en cuanto a su articulación, determina que el actor debe tener presente para un uso adecuado de la voz, enfocar su trabajo vocal a un correcto uso de la respiración, así como una correcta colocación de garganta y de las partes de la boca que intervienen en el habla del actor. Advierte como no aconsejable emitir voz engolada, no imitar voces y usar los registros medios del tono de la voz del actor. En el punto dedicado a la declamación hace referencia a la necesidad de cambiar la forma establecida de declamación, pues, respeta unas normas sonoras que hacen incomprensibles los textos emitidos por los actores, propone en lugar de esa declamación lenta, pausada y uniforme, marcar los cambios del texto cuando lo manden los sentimientos que determina el texto. Considera Joseph De Resma que no hay regla

superior a la que marca el sentimiento del personaje. Ambos caminan hacia el mismo objetivo.

- El tempo-ritmo. Estos conceptos del Sistema de Stanislavski son encarnados por el tiempo el fuego en Joseph De Resma. Stanislavski determina que el tempo-ritmo es un concepto que repercute a nivel interno y externo en el actor. Recoge Borja Ruíz la siguiente afirmación: “[...] *según el maestro ruso existe una unión indisoluble entre el tempo-ritmo y el sentimiento.*” (Ruíz,2008:91).

Hay un elemento que afecta a nivel interno y externo al actor, que lo lleva a encontrar sus acciones externas adecuadas, si escucha su interior.

Esta idea la encontramos en Joseph De Resma; la desarrolla en los apartados que llama el tiempo y el fuego.

Con el primero se refiere al momento en que debe hablar el actor o no hacerlo, condiciona este hecho hablar o no, a la escucha de lo que le rodea en el escenario, es decir, recomienda al actor escuchar al personaje que habla antes que él, para que su respuesta sea un estímulo, sentido con el texto que acaba de oír, indica que la acción emitida, la respuesta ha de ser pausada, titubeante. La respuesta es el fruto de un razonamiento, he ahí un ejemplo de la utilidad del tiempo. En este caso hay que dejar lucir el tiempo.

Propone el uso del fuego en los casos que se plantean pasiones violentas, que llevan al actor a coordinar gestos y texto enérgicamente. Diferencia el fuego de la acción viva, rápida y precipitada, propia de los jóvenes actores inexpertos. El fuego impregna de fuerza las acciones y el texto emitido, por ello, vemos semejanza con el concepto de ritmo que usa Stanislavski.

3.6- BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LA REPRESENTACIÓN TEATRAL PROPUESTA POR FERMÍN EDUARDO ZEGLIIRSCOSAC.

3.6.1-INTRODUCCIÓN.

Debemos partir de la idea, de que Fermín Eduardo Zeglirscosac plantea en su ensayo una propuesta para encarnar las pasiones, solo determina la mejor forma de representar con el gesto y la acción teatral las diferentes pasiones o emociones que pueden afectar al personaje. Lo hace tomando como referencia unas láminas ya propuestas, para el gesto por M. Le Brun y para la acción teatral por J.J. Engel. Por ello, no es posible acercar las propuestas de Zeglirscosac y Stanislavski. El primero no resuelve elementos cruciales para la creación del personaje y para la puesta en escena de la obra teatral propuesta por el autor, solo aporta información útil al actor para representar los diferentes estados de ánimo que aparezcan en la obra y sufra su personaje. Tampoco explica en qué momento debe el actor trabajar con la información vertida en su ensayo, durante los ensayos o durante la representación, o de qué forma integrar estos ejercicios de los ensayos a la representación; de la misma manera no aparece la funcionalidad de toda la información proporcionada. No explica cómo debe usar el actor tales propuestas, qué pasos seguir para el aprovechamiento de la gran cantidad de información aportada. No determina qué función corresponde al director de escena en este proceso, solo lo menciona y responsabiliza del resultado de la puesta en escena. No obstante, pese a no acercarse al protocolo seguido por Stanislavski, proporciona una valiosa información que ayuda a comprender, en qué consistía el concepto de representación teatral, en el momento en que se escribe el ensayo.

Como su nombre indica, en el siglo XVIII, el público asiste a representaciones, de obras de teatro, falta aún tiempo para encontrar interpretaciones teatrales. En estas representaciones los cómicos o representantes, representan de modo intuitivo, no se involucran

emocionalmente en las vivencias del personaje. Esto ocurre a lo largo de unos setenta y cinco años en que impera el estilo Barroco en todas las órdenes artísticas españolas. Las representaciones teatrales se comienzan a modificar a lo largo de los veinticinco años posteriores, la Ilustración pretende reformar el teatro, convertirlo en herramienta didáctica para el pueblo, aunque no se modificará sustancialmente el concepto de representación. Lo afirmamos tras haber profundizado en las reflexiones y ensayos vistos, pertenecientes al siglo XVIII. Apreciamos que todos estos ensayos y reflexiones aportan ideas que pretenden acercar la representación teatral a una imitación de la naturaleza, se evidencia el deseo de querer materializar el realismo en escena, pese a esos deseos, solo se logra una aproximación fingida, la que propusiera Francesco Riccoboni en 1750, que se traduce al castellano más de treinta años después. Los representantes continúan representando, mediante el fingimiento o la simulación de las vivencias que acontecen a sus personajes. Como dijimos al tratar a Antonio Rezano, el personaje se convierte en un envoltorio artificial que envuelve al actor, no lo incorpora a su ser. El personaje solo queda impuesto al actor, este no es penetrado por el personaje, no es traspasado, solamente lo envuelve de manera que el actor solo finge al personaje.

Zeglirscosac imita a Francisco Mariano Nipho y Joseph de Resma, traduciendo en algunos casos, y publicando un compendio de estudios europeos, que aportan novedades y frescura a la puesta en escena española, proporciona conocimientos relativos a la expresión de las pasiones, en la senda que propone Francisco Mariano Nipho, la necesidad de que el actor sienta la emoción que afecta al personaje, aunque inconscientemente, cambia de senda, determina qué gesto corresponde a cada pasión, por ello consideramos que en su proceso de trabajo, da información descriptiva de la pasión estudiada, pero condiciona el sentimiento de la misma, ya que demanda del actor que posicione su rostro del modo indicado, lo que creemos requiere de la simulación de la pasión, por parte del actor. Este proceso creemos que se

acerca a la idea de Joseph De Resma, proclamada por Francesco Riccoboni, que defiende que el actor solo debe parecer afectado por las emociones pasiones o afectos del personaje.

Sin pretenderlo, Zeglirscosac realiza la misma estrategia que propusiera Antonio Rezano Imperial, crear una convención, establecer unos principios que puedan utilizar el actor para la mejora de la representación teatral, convención consistente en recrear las emociones del personaje, en el rostro del actor, posicionar de manera precisa las diferentes zonas del rostro para pintar la emoción de personaje. Esta es la propuesta de Fermín Eduardo Zeglirscosac para imitar la naturaleza.

No obstante, el ensayo en cuestión, es publicado presentando carencias, a falta de mucha información necesaria para la puesta en escena, aunque de ayuda a la profesión actoral en tres sentidos; reflexiona sobre las emociones que afectan al ser humano, determina síntomas que siente una persona al ser invadida por una pasión o emoción a nivel interno, en su interior; así como, expone una representación gráfica y una descripción física gestual y corporal de la misma pasión o emoción, como paradigma a seguir. Esto proporciona al actor información válida para sentir la pasión o emoción y para recrearla solamente con el gesto y el cuerpo, sin necesidad de sentirla. El teatro del siglo XVIII no ofrece más a los espectadores.

Por tanto, para ambas tendencias teatrales resulta útil el ensayo de Zeglirscosac, tanto para sentir al personaje como para fingirlo. Si el ensayo hubiese sido utilizado, se hubiese encontrado la forma de aplicarlo a las dos vertientes. La fingida y la sentida por el actor, pues las explicaciones lo permiten, realizando una adaptación pedagógica del mismo.

3.6.2-COMPARATIVA DE LAS PROPUESTAS DE FERMÍN EDUARDO ZEGLIRSCOSAC CON EL SISTEMA DE STANISLAVSKI.

No es posible comparar ambas propuestas, pues, no usan los mismos parámetros para la configuración de los personajes. Aunque sí encontramos algunas semejanzas entre las propuestas de Zeglirscosac y las consideraciones de Stanislavski, las detallamos:

- Circunstancias dadas. Entendemos que Zeglirscosac tiene en consideración los elementos condicionantes de la escena, para determinar cuáles son las pasiones que han de afectar al personaje. Aunque solo repare en profundidad para explicar la pasión determinada. Habrán de conocerse las condiciones que rodean al personaje. Información que extrae del texto teatral obviamente.
- Sí mágico. No es considerado por Zeglirscosac, dado que no parte del reconocimiento interno del actor, para la recreación del gesto o la acción, sino que expone una representación gráfica que el actor ha de seguir, ha de imitar para representar la pasión o emoción determinada por el texto. Aunque sí solicita Zeglirscosac, que recree el actor, el gesto determinado para la emoción del personaje, teniendo presente la definición de la emoción, lo que sí requiere de la capacidad creativa del actor.
- La imaginación. No se hace mención a ella, no con la misma funcionalidad, con la que la utiliza Stanislavski; dado que el primero, no da pie a la creatividad del actor en el proceso de creación del personaje. O al menos no menciona esa posibilidad.
- Atención en escena. No se especifica, en el ensayo que estudiamos en este momento, la necesidad de atención en el actor; centra su estudio en otros temas, no obstante, entendemos que el actor que siguiese las pautas marcadas por Zeglirscosac debería hacer uso de la atención en escena interior,

pues debe aleccionar su rostro y su cuerpo de la manera indicada en el ensayo.

- Relajación muscular, no se menciona ni se aprecia su uso en las indicaciones del ensayo, lógicamente.
- Unidades y tareas no puede conocerse la opinión de Zeglirscosac por no exponer en el ensayo su visión de la puesta en escena; cómo ha de desarrollarse la acción teatral, tampoco menciona las funciones del actor y del director en ese sentido.
- Fe y sentido de la verdad. No se considera la posibilidad, de recrear la pasión emocionalmente por parte del actor, solo debe recrearla con sus gestos y acciones; por tanto, el actor debe concienciarse en impregnar de verdad su gestualidad y acción; no coincide esto con las pretensiones de Stanislavski, al demandar del actor fe y sentido de verdad.

Los siguientes puntos indicados por Stanislavski, no aparecen en el ensayo de Zeglirscosac, en ningún aspecto, nos referimos a la memoria emocional, la comunicación y el subconsciente. Son conceptos de los que el ensayo prescinde. No los considera necesarios para la recreación de las pasiones. Es lógico al partir este autor de recrear la emoción con el gesto y cuerpo, no son precisos para ello la memoria emocional, la comunicación y el subconsciente, en 1800, momento en que Zeglirscosac publica su ensayo, no son conceptos conocidos. Propone, por tanto, este ensayo, para la imitación de la naturaleza, pintar la pasión detalladamente en el rostro del actor. Imitar con el gesto y cuerpo las láminas indicadas.

En cuanto al proceso que denomina Stanislavski como el proceso de la encarnación, recordemos, encaminado a que el público reciba la información que siente el actor correctamente, tampoco encontramos semejanzas.

El uso de la expresión corporal, no se menciona en el capítulo III dedicado a la acción teatral, solo propone un movimiento corporal para cada emoción, movimiento que el actor ha de recrear con su cuerpo. En cuanto al correcto uso de la voz y la palabra solo menciona Zeglirscosac, el tono de voz adecuado a cada emoción, lo hace muy superficialmente en el prólogo del ensayo: *“En particular deberá cada Actor manejar la voz con el tono que es propio de los sentimientos que tiene que expresar, según el papel que desempeña”*. (Doménech, 2011: 80)

Los conceptos de tempo ritmo y caracterización, igualmente no son tratados, ni considerados en el ensayo que estudiamos.

Entendemos este ensayo como un modelo, propuesto al actor para realizar su representación, válido para recrear a los personajes, en las situaciones propuestas por las obras de teatro.

Las pasiones o afectos varían de un autor a otro, de un ensayista a otro de todos los autores vistos; esto evidencia la falta de persistencia en la profesión de las enseñanzas que propone cada autor, es decir, las reflexiones publicadas de Francisco Mariano Nipho, no parecen ser seguidas por Antonio Rezano, ni las de este por Joseph De Resma, etc.

Los ensayistas españoles del siglo XVIII bucean en los avances publicados en Europa, sobre teatro, sin considerar las publicaciones surgidas en España, así encontramos que para Francisco Mariano Nipho las pasiones de teatro son: alegría, tristeza, temor, desdén, cólera y admiración.

Por su parte Antonio Rezano habla de afectos que sufre el personaje, considera que son los afectos: amoroso, tímido, furioso, cruel, celoso, vengativo.

Joseph De Resma propone una diferente clasificación de sentimientos, ya que todos surgen del amor o la ira, aunque unos necesitan de la reflexión del personaje para que surjan, otros son espontáneos, así repara en la existencia de sentimientos como, alegría,

tristeza, ambición, avaricia, piedad, amor, odio, desprecio, “terneza” (traducción de Joseph de Resma) fuerza, furor y entusiasmo.

Zeglirscosac, propone las siguientes pasiones que puede sentir el personaje: la admiración, la compasión, la estimación, la veneración, la tranquilidad, el éxtasis, el desprecio, el horror, el espanto, el amor sencillo, el deseo, la esperanza, el temor, los celos, el odio, la tristeza, el abatimiento, el dolor corporal, la alegría, la risa, el llanto, la cólera, la extrema desesperación y la rabia.

Todos estos estudios provienen de fuentes diferentes, de épocas y países diferentes, aunque generan un cuerpo global que determina el estilo teatral existente en los últimos años del teatro del siglo XVIII español. Cada uno de estos autores han ido profundizando en aspectos relevantes para la puesta en escena y si reparamos en las aportaciones del primero y el último, encontramos una gran evolución que se produce en menos de cuarenta años, Zeglirscosac proporciona información precisa, mucho más de la que publicase Francisco Mariano Nipho, sobre el adecuado modo de gesticulación del actor, si bien no indica metodología para ser utilizada, sí realiza una reflexión al respecto del sentido y significado de cada pasión, no tiende puente de unión entre sus enseñanzas y el trabajo del actor, cosa habitual en este momento, ya hemos dicho, que el trabajo del actor se realiza de un modo intuitivo. En esa línea surge la publicación de Zeglirscosac, en ella determina qué expresa cada zona del rostro y como movilizarla dependiendo de la pasión requerida.

Así encontramos, que las cejas es la zona del rostro que mejor muestra las pasiones, para pasiones simples se realizan movimientos simples y para pasiones compuestas, movimientos compuestos. Con dos movimientos de cejas expresa cualquier pasión, levantarlas por el centro de la frente es para situaciones agradables y bajarlas por la parte central de la frente es propio de situaciones desagradables. Del mismo modo plantea que la boca y la nariz sirven para mostrar los movimientos del corazón. Si el corazón siente alguna pasión, se acalora se entorpece, las

partes del rostro evidencian esta pasión, aunque se hace más notorio en la boca.

Esta convención, desea acercar la representación teatral al realismo, desea imitar a la naturaleza, y si el rostro fuese visto distancias cortas, quizá en pasiones relajadas lo conseguiría, no así en las pasiones más violentas descritas, la gestualidad requerida no lo conseguiría debido a su extrema gesticulación, irrealizables en algunos casos.

Si tenemos presente las características de los edificios teatrales, en el periodo ilustrado resulta complicado que el actor no fuerce el gesto y caiga en la afectación, de la que tanto huían en los ensayos y estudios publicados. A nivel teórico, era evidente lo que se deseaba hacer, con la representación, los progresos que se perseguían; aunque a nivel práctico, resultaba imposible realizarlo con los recursos y organización teatral del momento y la formación del actor en ese momento. Fermín Eduardo Zeglirscosac proporciona una herramienta útil para la recreación de emociones en la representación, que recoge información venida de Europa y que pretende ayudar a la profesión actoral en el desempeño de su oficio, al que considera un arte más que honroso, e incluso proporcionar un manual de uso para la formación del actor, por tanto, evidencia este ensayo los rasgos más característicos de la representación actoral en 1800 en España. La existente en Europa y la pretendida en España.

3.6.3-USOS DE LA FISIOGNÓMICA, LÍNEA DE INVESTIGACIÓN PROPUESTA POR FERMÍN EDUARDO ZEGLIRSCOSAC, CON POSTERIORIDAD A ÉL.

Las propuestas de Zeglirscosac son útiles a los actores, si se consideran las circunstancias en que se desarrollaban las

representaciones teatrales para 1800. El espacio e iluminación del edificio teatral, exigía el uso de la fisiognómica, para posibilitar a todos los espectadores la visión y comprensión de la obra representada. Aunque, en situaciones que mantengan corta distancia el actor con el público, la fisiognómica, resultaría excesiva, ya lo advertía Francesco Riccoboni. Provocaría una sobre actuación o afectación en la representación.

En este tipo de representación sería valioso el dato aportado por Fermín Eduardo Zeglirscosac, la pupila del ojo deja ver el movimiento del alma, su estado de relajación o agitación, aunque no especifique, solo la pupila, lo que le ocurre al personaje, la pupila es ayudada por el resto de los fragmentos en que divide el rostro del actor, la frente, las cejas la nariz y la boca.

Este tipo de representación, la realizará el actor delante de una cámara de cine, poco más de cien años después, con la llegada del cine mudo. Las primeras grabaciones del cine mudo presentan gestos del cuerpo y acciones corporales exageradas, vistas con ojos del siglo XXI. No obstante, son el camino hacia una naturalidad en las acciones, son el camino que llevará al realismo. Forman parte del proceso de transformación que sufre el trabajo del actor, que se dejará notar con la incorporación del cine sonoro. La voz del personaje ayudará a seguir en el camino de la naturalidad en el trabajo del actor. Con la incorporación de la voz al cine, no se verá forzado el actor, a expresar exclusivamente con el gesto la emoción que lo embarga.

Por tanto, se evidencia que el uso de la fisiognómica se extenderá al siglo XIX, como veremos en los primeros tratados de declamación y teorías del arte dramático. En la segunda mitad del siglo, según indican los tratados de declamación ubicados en esa época, se aboga por una mayor naturalidad, es Julián Romea quien lo propone, con su trabajo actoral en *La muerte de César* de Ventura de la Vega. La naturalidad de la representación de todo género teatral. Los tratados anteriores no pasarán de la propuesta de naturalidad a nivel teórico. Del mismo modo

se evidencia con la aparición del cine mudo, que la fisiognómica sufre un auge en la profesión actoral, ante la imposibilidad del actor de comunicar con palabras lo que acontece al personaje. Precisa nuevamente forzar el gesto, aún en las distancias cortas, que componen los primeros planos de cine, según su encuadre.

Ponemos un ejemplo a lo anteriormente expuesto, tomamos una de las primeras películas de cine mudo que, pese a ser francesa, cuenta con un director español, Segundo de Chomón película que no es un documental, sino que incluye ficción, lo que permite apreciar el desarrollo de los personajes y el trabajo actoral. *Le Petit Poucet* de Segundo de Chomón, una versión de *Pulgarcito*, este film se realiza en 1909. Puede realizarse su visionado en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=C9cMbcSZ7Kk>

Durante el primer minuto de su visionado ya deja constancia este film de ficción, del método de trabajo seguido por los actores de 1909; los personajes de la madre, el padre y el propio Pulgarcito recrean con sus gestos las acciones y emociones que el texto revela en los subtítulos, de este modo se comprobará visualmente en qué consiste la representación teatral durante el siglo XIX, pues este film presenta un trabajo actoral basado en la recreación de poses que describen la acción teatral, describen gestualmente la acción del personaje; parten de una posura que simula la acción, por ejemplo el actor toca la frente cuando piensa, el personaje, toca su oreja si escucha, frota sus ojos cuando llora, etc. Incluso se percibe aún más, en el personaje que encarna al ogro, en el minuto seis del film se aprecia cómo la gestualidad pretendida por Francesco Riccoboni, la estilización de los movimientos alejándolos de lo cotidiano, cuando este personaje, el ogro, camina. Nos ayudan a entender estas imágenes en cierta medida, en qué consistía la recreación de la naturaleza, entendida a finales del siglo XVIII. Se aprecia de qué manera el actor recrea las situaciones que demanda la obra, cómo finge al personaje aún en el siglo XX, es decir, debían ser mucho más exageradas y forzadas las acciones y gestos de los actores de finales del siglo XVIII.

Creemos útil establecer una relación entre teoría teatral y su correspondiente práctica actoral. Estas imágenes son la más cercanas en el tiempo y en el concepto a la declamación teatral del siglo XIX y los últimos años del XVIII. Este cine, mudo, probablemente, espantaría a Francisco Mariano Nipho, dado que todos los actores recrean y fingen la emoción que sienten y posiblemente resultaría poco estilizado y artístico para Francesco Riccoboni, ya que pese a fingir los actores sus emociones, en algunos momentos del film se aprecian rasgos de realismo, pongamos como ejemplo los lamentos de la madre en el minuto uno del film.

Por otra parte, encontramos más semejanzas entre los orígenes del cine mudo y las propuestas de Zeglirscosac. Visualizamos imágenes de creaciones de otro director, el cine mudo de Sergei Eisenstein, por ejemplo, en las siguientes imágenes de *El acorazado Potemkim*, film del año 1925, recuerdan a las láminas gestuales propuestas por Zeglirscosac, como mostramos a continuación.

De la extrema desesperación.



Del espanto



Del horror.



Reiteramos con estos ejemplos, el uso de la fisiognómica, las propuestas de Fermín Eduardo Zeglirscosac, en el siglo XX incluso, pues solo los ojos y las cejas informan de la pasión que afecta al personaje, la boca y la nariz sirven para auxiliar los movimientos del corazón.

Usamos estas imágenes a las que separan más de cien años, para demostrar que la esencia de la representación se mantiene con el paso de tiempo, si bien Fermín Eduardo Zeglirscosac plantea estas imágenes como válidas para la recreación de pasiones, el cine más de cien años después, parte de ellas para comenzar a contar sus historias, en el cine mudo. Sabemos que Sergei Eisenstein no conoció el ensayo de Fermín Eduardo Zeglirscosac, solo afirmamos que esta línea de investigación que

aportó Zeglirscosac a España con su ensayo, venida de estudios europeos, continuó desarrollándose siglos después.

Durante el siglo XIX los tratados de declamación de la primera mitad de siglo se apoyarán en el mencionado ensayo e incluso nos parece evidente que en algunos casos del siglo XX ocurría algo semejante, viendo algunos ejemplos en el cine mudo, afirmamos que se había normalizado este modelo de expresión de las pasiones en teatro y por ello fue llevado al cine. Ningún autor español había profundizado hasta ese nivel de análisis antes de que lo hiciera Zeglirscosac.

Posteriormente a la creación de estos filmes llegará la aportación revolucionaria y clarificadora de Stanislavski, a mitad del siglo XX para el trabajo actoral.

Entendemos que con la llegada del siglo XIX se consolida en la profesión esta información teórica, es decir, se normaliza la fisiognómica en las practicas escénicas del momento. Posteriormente, pese a la naturalidad que abanderan los tratados y ensayos decimonónicos, no llegarán a transformar totalmente el trabajo del actor y ya en el siglo XX, con la llegada del cine mudo se recurre nuevamente a la habitual práctica escénica procedente del siglo XVIII, la fisiognómica resulta una herramienta útil para los actores que no podrán usar su voz y han de transmitir toda la información del personaje de forma gestual y corporal.

Así pues, planteamos el siguiente análisis gestual, que si bien con la información vertida en el siglo XVIII en ensayos anteriores, no sería excesivamente completo, la llegada de nuevos estudios en el siglo XIX, terminarían de completarlo.

Tomamos las investigaciones de Erika Fischer- Lichte referidos a Semiótica teatral, para determinar bajo su estudio la participación de las partes del rostro del actor en la recreación de las pasiones del personaje.

Según los estudios semióticos, se llaman signos cinéticos, a todos los movimientos de cara y cuerpo. Dividimos los signos cinéticos en el

grupo de los mímicos, los gestuales y proxémicos. Como signos mímicos se incluyen todos los movimientos de la cara que muestran la emoción primaria, como signos gestuales el resto de los movimientos faciales y corporales, que se realizan sin cambio de posición y como proxémicos, los movimientos corporales que provocan un cambio de posición. Para la correcta consideración de los Signos mímicos, advertimos que:

“La cara es portadora de información incluso cuando por las circunstancias esté en reposo. Y no puede dejar de observarse excepto mediante máscaras o velos [...]” (Fisher- Lichte.1999: 68)

Dato de gran importancia para desarrollar el trabajo del actor, su rostro proyecta información continuamente durante su estancia en escena. Esta información recibida por el espectador ayuda a configurar al personaje en sus silencios y en sus intervenciones, a lo largo de toda la obra.

Igualmente consideramos a la cara una inmensa fuente de información:

” La observación de una cara humana nos enseña distintas cosas. Puede informar de sucesos pasajeros e incluso a veces fugaces como sentimientos o emoción, o de breves vacilaciones en el curso de una conversación. La cara humana también produce signos continuos a los que se puede adjudicar los más distintos significados [...]” (Fisher- Lichte.1999: 69)

Estos sucesos pasajeros, emociones o sentimientos sentidos fugazmente por un personaje han de ser mostrados, sin texto, por el actor. Ha de percibirlos el espectador.

Erika Fisher, en 1999, plantea una clasificación de emociones y su correspondiente acción gestual, su transcripción física en el rostro. Buena suerte, sorpresa, miedo, tristeza, enfado, asco, desprecio. Estas emociones son representadas con zona de cejas, frente, zona ojos párpados y parte inferior mejillas, nariz, boca y barbilla.

Tomando su ejemplo, si quisiéramos analizar el trabajo de los actores de finales del siglo XVIII, no sería posible dada la escasa información con que contamos, pese a las numerosas publicaciones vistas. Ni siquiera Francisco Mariano Nipho, con la información vertida en sus críticas, o en los reveladores descubrimientos en Las pasiones del teatro. Solo conseguiríamos un detallado análisis gestual del actor, si utilizáramos la abundante y precisa información del ensayo publicado por Fermín Eduardo Zeglirscosac. Lo intentamos con una de sus láminas sobre el gesto, La desesperación extrema. La describe del siguiente modo Zeglirscosac:

“Se puede expresar esta pasión por un hombre que rechina los dientes, que vierte espuma y que muerde los labios teniendo la frente con arrugas que descienden de alto a bajo, las cejas abatidas sobre los ojos y muy oprimidas, de la parte de la nariz, tendrá fuego en el ojo lleno de sangre, la pupila turbada, oculta bajo el sobrecejo, y en la parte inferior del ojo, aparecerá brillante y sin sujeción. Los párpados hinchados y cárdenos, las ventanas de la nariz dilatadas, abiertas y elevadas, y el extremo de la nariz se inclinará hacia abajo, los músculos y tendones de esta parte muy hinchados, así como todas las venas y nervios de la frente, de las sienes, y de las cuatro partes del rostro, lo elevado de las mejillas se presentará grueso patente y oprimido, a la parte de la quijada, la boca, que estará abierta, se retirará bastante atrás y estará más abierta por los costados que por el medio; el labio de abajo grueso y vuelto, y todo cárdeno como el resto del semblante, y asimismo, tendrá el cabello erizado. (Doménech, 2001: 97)

Desglosamos el trabajo del actor, en la representación de esta pasión, indica su autor la exhaustiva colocación de cada uno de los elementos del rostro. La sola ordenación del rostro en tal posición genera

un estado de ánimo en el actor, y pese a no hacer indicaciones al respecto Zeglirscosac es posible que esa fuese su pretensión.



CEJAS	FRENTE	OJOS	MEJILLAS	NARIZ	BOCA	BARBILLA	
-------	--------	------	----------	-------	------	----------	--

- Frente con arrugas que desciende de alto a bajo, muy hinchada
- Cejas abatidas sobre los ojos, muy oprimidas de la parte de la nariz.
- Ojos con fuego, lleno de sangre, la pupila turbada, oculta bajo el sobrecejo, la parte inferior brillante y sin sujeción, los párpados hinchados y cárdenos.
- Nariz. Las ventanas de la nariz dilatadas, abiertas y el extremo de la nariz se inclinará hacia abajo
- Mejillas, (lo elevado de las mejillas) se presentará grueso patente y oprimido a la parte de las quijadas;
- Boca estará abierta, se retirará bastante atrás y estará más abierta por los costados que por el medio; el labio de abajo grueso y vuelto, todo cárdeno como el resto del semblante.
- Barbilla, no hace referencia a ella.

Queremos mostrar con este ejemplo el gran avance que proporcionó Zeglirscosac al trabajo del actor. Su información permite conocer detalladamente la gestualidad del actor, si sometemos su información a un minucioso análisis y creemos que desea trabajar con el actor desde su exterior, con el uso de la fisiognómica, hasta su interior, generando el estado de ánimo a partir de su gestualidad, ese es el motivo de que insista

Zeglirscosac en que el actor ha de imitar la naturaleza. La imitará consiguiendo la emoción a partir de adoptar el gesto adecuado.

Las publicaciones vistas anteriormente a él, no permiten determinar el uso del gesto, a un nivel tan detallado, como para convertirlo en objeto susceptible de análisis.

No obstante, es de valorar las aportaciones planteadas por cada uno de los estudiosos del tema, pues todos nos ayudan a generarnos una idea del concepto de representación teatral de los años finales del siglo XVIII, así como tomar conciencia de trabajo del actor en esos días. En 1800 se abre una puerta en el campo de la representación actoral, en España, que avanzará a lo largo del siglo XIX y se desarrollará siendo el punto de partida de esta disciplina en el siglo XX, extendiéndose hasta los inicios del cine mudo. Y el inicio del teatro no realista.

3.7- CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO III.

El Sistema de Stanislavski se basa en la lógica humana para desarrollar a los personajes, así como para el desarrollo de sus acciones y hacerlos evolucionar en sus comportamientos.

De la misma manera están cargadas de lógica las publicaciones de Francisco Mariano Nipho. Él pide a los actores conductas lógicas, correctas y coherentes, para con la acción que plantea la obra. Por estos motivos afirmamos que guardan algunas semejanzas los conceptos teatrales de ambos, Francisco Mariano Nipho y Stanislavski, en tanto en cuanto, demandan una puesta en escena creíble y cercana a la realidad.

Encontramos semejanzas en cuanto al concepto de circunstancias dadas, ya que Francisco Mariano Nipho considera necesario, que el actor domine y conozca todo el texto en profundidad y los requerimientos que este plantea al personaje. Comparten igualmente la necesidad de hacer uso del sí mágico y de la imaginación, es lo que Francisco Mariano Nipho llama memoria plástica del actor. Mediante esta memoria plástica y un corazón plástico y dócil, el actor se transformará en el personaje, por tanto, parece evidente que Francisco Mariano Nipho busca en el actor las cualidades que le proporcionan la memoria emocional, así como un profundo sentido de fe y verdad.

También indica Francisco Mariano Nipho, en cuanto a la disposición física de actor, que debe guardar conductas y comportamientos que correspondan al personaje, guardando la compostura y sin afectación. De la misma manera, que reclama la correcta dicción y pronunciación del texto. Por último, indica la necesidad de que el actor se olvide de sí mismo y logre transformarse en el personaje, y con esto lograr una correcta caracterización del personaje, a la vez que el reconocimiento por parte del público como personaje.

Son numerosas las semejanzas entre las concepciones teatrales de Francisco Mariano Nipho y Stanislavski, salvando las distancias que existan, producidas por los ciento cincuenta años que los separan, y por tanto, las diferentes sociedades que debe el teatro imitar y las diferentes obras de teatro que deben los actores representar.

En el caso de Antonio Rezano, presentan grandes diferencias las concepciones teatrales comparadas. Si con Francisco Mariano Nipho vemos el ideal de representación teatral pretendido, que se asemeja a la propuesta de Stanislavski; con Antonio Rezano se nos presenta otra concepción teatral, se nos presenta la visión de la escena española de finales del siglo XVIII, que consideramos fidedigna por ser avalada por el actor en activo Joseph García Hugalde. Esta realidad vivida en las tablas españolas por el contrario se aleja de la concepción teatral de Stanislavski, pues como afirmamos en el análisis comparativo, la idea de representación, en este caso, trata de crear una convención, entre público y actores, donde se considera válida la visión de Antonio Rezano. Esta visión propone crear a un personaje que envuelva al actor, donde el actor no ha de involucrarse con el personaje, al menos no menciona esta opción, pero ha de ser capaz el actor de imitar la naturaleza, como un cuadro imita la imagen real que refleja, aunque además Rezano condiciona el modo de representar esta realidad, es decir, la realidad que muestra el actor en la representación, lo hace partiendo de un texto en verso que da realce a la representación, y de una convención pautada para los movimientos que el actor ha de crear en escena, describe los movimientos del galán y los hace extensivos al resto de actores, que desempeñan otros personajes, destaca igualmente que el personaje de la dama requiere de menor trabajo.

En la propuesta de Rezano prevalece la presencia, la postura, la ocupación de lugares, las salidas, los afectos, la imposición del carácter y el arreglo de la voz sin más consideración que el deber asemejarse estos puntos a la naturaleza, es decir, sin profundizar más en la acción o en el texto.

Presentan algunas semejanzas ambas concepciones teatrales, la de Rezano y Stanislavski, aunque las separan aún más diferencias. Por ello creemos evidente que la realidad de las producciones teatrales, esta realidad escénica que abarca los años 1780 y 1800 en España, se aleja más que se acerca de la pretendida realidad, pese a las insistentes demandas de imitación de la realidad como modelo de representación.

Pasando al caso de Joseph De Resma, encontramos una técnica actoral, la que creara Francesco Riccoboni en 1750, que no solo se basa en la mera expresión de las pasiones. Encontramos una propuesta teatral basada en la necesidad de contar con actores preparados, que dominen la técnica propuesta. Deben de controlar totalmente su voz y su cuerpo, la acción y la voz estos actores preparados, podrán ejercitar sus herramientas actorales para la configuración de sus personajes. En este punto coinciden Joseph De Resma–Riccoboni y Stanislavski, pues también el maestro ruso toma este punto de partida para la creación de personajes, la preparación del actor.

No obstante, otro elemento que Joseph De Resma considera necesario trabajar es la declamación, la que utiliza como entendimiento por parte del actor, aunque enfocada a pronunciar el texto de una forma determinada, condicionando la intensidad, volumen y velocidad del texto emitido, a los sentimientos que se suceden en el personaje, sin olvidar la declamación. En este concepto hay una clara diferencia entre las peticiones de Joseph De Resma y las de Stanislavski, prevalece en el primero el modelo planteado, se impone un modo en el decir el texto, obviamente en verso, que creemos no asegura la correcta transmisión del sentimiento, por varios motivos, el actor que cumpla con este formalismo no está concentrado en fingir el sentimiento del personaje, pues su concentración está dirigida a la correcta emisión del texto. En cambio, Stanislavski pretendía que el actor viviera realmente al personaje, de modo que la total concentración del actor estuviese centrada en las vivencias de su personaje.

Joseph De Resma advierte de la necesidad de que el actor contase con inteligencia, que comparemos con la imaginación perseguida por Stanislavski, ambas van encaminadas a la creación enriquecida y creativa del personaje, de igual modo solicita que se mantenga esta riqueza del personaje durante toda la representación y se armonicen todos los elementos durante toda la obra, se acercan estas peticiones a las marcadas por Stanislavski. Por ello apreciamos semejanzas, en cuanto a las precauciones que plantea Joseph De Resma, previas a la configuración del personaje; considera las condiciones circundantes del personaje, es decir, las circunstancias dadas, la imaginación que Joseph De Resma denomina inteligencia, la atención en escena, pues plantea que todo actor ha de responder habiendo entendido al compañero de escena, condicionando su respuesta a la anterior intervención de este. Igualmente se asemejan sus concepciones, cuando precisa que el actor debe percibir el entorno y crear sus emociones a partir de esta información.

Del mismo modo existen semejanzas en lo que Stanislavski llama el proceso sobre la encarnación, por la importancia que ambos dan a la expresión del cuerpo y al cuidado con el que se ha de comunicar el texto; coinciden en la necesidad de emitir el texto del personaje con pulcritud y dando cabida al sentimiento del personaje, en el caso de Stanislavski dejándolo fluir durante la representación y en el caso de Resma-Riccoboni, fingiéndolo, copiando el sentimiento del personaje.

También coinciden en la reflexión acerca de la fuerza o intensidad y la velocidad con que han de realizarse las acciones del personaje acorde con las demandas de la obra. Así plantean la necesidad de acomodar el fuego y el tiempo a la acción, en el caso de Joseph De Resma y el tempo-ritmo, en el caso de Stanislavski.

Nos detenemos en el caso de Fermín Eduardo Zeglirscosac, en su ensayo, se centra exclusivamente en el modo de expresar las pasiones, sin profundizar en más conceptos de la configuración del personaje, o de la puesta en escena es lo que se ha llamado fisiónomica dinámica o

patognómica: *“se centra en el estudio de las pasiones, que nos permite conocer los estados de ánimo a través principalmente del movimiento del rostro”*. (Soria y Pérez- Rasilla, 2008:55)

Por ello, consideramos que Fermín Eduardo Zeglirscosac elabora una convención, la considera válida para la representación actoral, avalada por los estudios de Le Brun y JJ Engel, aunque no resulta posible realizar una comparativa con el Sistema de Stanislavski, por la escasa información que ofrece Fermín Eduardo Zeglirscosac, en cuanto a la configuración del personaje, toda ella opuesta a la promovida por Stanislavski

No obstante, la consideramos una propuesta enfocada a la especialización del trabajo, por tanto, innovadora en España, válida para la reforma deseada durante el siglo XVIII, prueba de esta especialización es la constante evolución de este campo expresivo relativo al actor, que se extenderá hasta el siglo XX, lo hemos visto con el ejemplo del cine mudo. Se acercan, las propuestas de Zeglirscosac de 1800 a los análisis semióticos que se plantean en el pasado siglo XX.

Una posible aplicación práctica del ensayo de Fermín Eduardo Zeglirscosac, como hemos indicado, es la configuración del rostro del actor con las indicaciones hechas en el ensayo y a partir de ahí con la forzada gesticulación del actor, lograr que el actor desarrolle las emociones del personaje, fingidas o sentidas. Solo es una propuesta de nuestra creación, no obstante, no se asemejan las dos concepciones actorales, por lo que no se han podido comparar ambas. Sí creemos en el uso inconsciente, posterior a 1800, de la propuesta de Fermín Eduardo Zeglirscosac, por ser tal línea de representación útil para la exigida por el cine mudo, ante la necesidad de representar sin el apoyo del texto.

Por último, hemos mencionado la figura de Isidoro Máiquez, que enlaza el siglo XVIII y el siglo XIX, estableciendo una unión entre las concepciones teatrales de estos dos siglos. Enlaza ambos siglos con su arte individual; con su método de trabajo que aprende o ratifica en

Francia junto a Talma y que revoluciona la escena a su vuelta a España, revoluciona la escena y deja su legado a sus compañeros.

Evolución de la declamación.

CAPÍTULO IV. BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LAS TEORÍAS DRAMÁTICAS Y TRATADOS DE DECLAMACIÓN DECIMONÓNICOS. REALISMO EN EL TEATRO ROMÁNTICO.

4.1- INTRODUCCIÓN.

Trataremos en este capítulo, de desvelar los aciertos de las constantes publicaciones referidas al arte de la declamación decimonónicas. Para ello, realizaremos un estudio comparativo, entre el Sistema de Stanislavski, que usásemos en el capítulo III, con el fin comparar los tratados dieciochescos, y en esta ocasión someteremos a análisis algunos ensayos, tratados y teorías decimonónicas. Los cambios en la profesión actoral, a lo largo del siglo XIX, con respecto a la anterior centuria son muy abundantes, a nivel social, cultural y profesional y en este aspecto nos centraremos.

Dado que, el primer tratado que nos ocupa es el Félix Enciso Castrillón de 1832, nos parece aconsejable recordar el estado de la España del primer tercio del siglo XIX. Sin extendernos en el tema, hemos de tener presente la convulsa situación social y política que sufre España en este siglo. Aunque comienza este, con nuevas ideas renovadas para el teatro, ya que se ablanda la censura, mejoran las condiciones de trabajo, gracias a la entrada en vigor en la temporada 1800 – 1801, de la Idea de una reforma de los teatros de Madrid. A la vez Isidoro Máiquez aporta a la escena española, lo aprendido o verificado con François Joseph Talma en Francia. Por otra parte, el teatro se continúa considerando un instrumento difusor de ideas políticas con lo que el control sobre él interesará a todos los bandos políticos.

Entre 1808 y 1815 sufren un poderoso auge las obras dramáticas patrióticas, debido a la invasión francesa. Se genera un teatro patriótico, que ayuda a criticar la actualidad más reciente, con personajes del momento.

El siglo XIX también recoge en su repertorio obras del pasado, preferentemente las que contienen marcado carácter patriótico, gustan aquellas obras heroicas que narran reconquistas del territorio español ocupado, tal y como se encontraba el país en ese momento por las tropas napoleónicas. *Pelayo*, obra de Manuel José Quintana o la versión de Jovellanos, *La muerte de Munuza*, se escenificaron incluso en ciudades ocupadas, sin que las autoridades francesas alcanzaran siempre a comprender, el significado de aquellos textos, para buena parte del público español. Otras obras son *Bruto Primo* de Alfieri, *Roma Libre* de Antonio Saviñón o el poema llamado *La Libertad* de Cristobal de Beña, teatro con el único fin de exaltar el orgullo patrio, de promover el deseo de eliminar al enemigo invasor. No se precisaban para sus representaciones tratados de declamación, que explicaran al actor cómo comunicar el texto, el objetivo estaba claro; remover conciencias y despertar la pasión en el espectador animándolo a acabar con tan lamentable situación del país.

Nos encontramos con un nuevo teatro, pedagógico, ilustrativo, que consigue la finalidad del teatro ilustrado, educar y crear conciencias entre los espectadores. También logra este cuerpo dramático decimonónico, crear una válida forma de declamación y representación para los actores. Este método está basado, en el grado de implicación, en la representación de los actores españoles. A estos actores les importa lo que cuentan al público. Para este momento, Isidoro Máiquez ha logrado ya grandes éxitos en la escena madrileña, es el actor que más fama ha logrado, gracias a su trabajo actoral, y al nuevo concepto que se empieza a fraguar socialmente sobre la profesión.

En 1814 acaba la guerra, Fernando VII vuelve al trono, se censura duramente el teatro y se impide la difusión de ideas libremente, con lo que numerosos intelectuales marchan al exilio. El teatro empieza a desarrollar un ciclo, que va a ser dominante durante décadas, en lo que respecta a la propiedad de los locales. La autoridad municipal no consigue organizar y controlar los teatros, por ello, contrata a

empresarios que puedan facilitar un gran soporte financiero, lo que provoca el descontento de la autoridad, de los empresarios y de los actores. Suponían demasiadas pretensiones por cubrir.

Por ello, en 1815 se deja el teatro del Príncipe en manos de Isidoro Maíquez, y el de la Cruz en manos de Bernardo Gil. Pero después se volvió a dejar la gestión de los teatros en manos del municipio. Así se suceden las cosas, hasta que en 1820 el General Riego se enfrenta a Fernando VII y comienza el Trienio Liberal. Muchos de los intelectuales exiliados vuelven a España y se reactiva el interés por el teatro, que decae en 1823 con la vuelta de Fernando VII al trono. Una vez más durante el trienio, los teatros quedan en bancarrota. Tras este momento un joven soldado francés llegado con Los Cien Mil Hijos de San Luis a Madrid, Juan de Grimaldi, decide instalarse en la ciudad, se convierte en una personalidad de importancia vital para el teatro madrileño, desde 1823.

En primer lugar, comprendió la realidad teatral en Madrid, el teatro era una empresa ruinosa, poco evolucionada y con acertada visión empresarial, Juan de Grimaldi, decide solucionarla, aprecia que hay un nuevo público en la ciudad, las tropas francesas, en las que también hay que pensar en agradar teatralmente. Por ello Grimaldi defiende la idea, de que las obras tienen que presentar nuevas temáticas y estructuras, semejantes a las obras representadas en Francia. Para julio de 1823 solicita Grimaldi la dirección de los dos teatros de Madrid. Su ambición de dominar, totalmente, el panorama teatral madrileño era evidente y no desistió hasta conseguirlo, estudiando cada mínimo detalle de producción, gestión y organización interna de todos los campos profesionales, que participan en la puesta en escena.

En sus propuestas exige exclusividad a los actores, para trabajar en otros lugares públicos, que no fuesen sus teatros; requerían los actores del permiso del empresario, para hacerlo; se asigna la libertad de traer actores extranjeros que él necesite para los teatros. El ayuntamiento favoreció la propuesta de Grimaldi y en septiembre se inició el año teatral, no incluyó de momento ninguna tentativa de revolución estética: Beaumarchais, Destouches y Etienne, por un lado, y Lope, Tirso, Moreto

y Calderón por otro, eran los autores que dominaban las tablas. Pero sí iniciaba el comienzo de una pequeña revolución técnica. En la proposición hecha por Grimaldi, escribió que tenía preparadas varias innovaciones para mejorar el estado de los espectáculos y estado de la declamación.

Grimaldi tenía intención de traer de París un ajuste, un maquinista y un pintor, todos célebres, para realizar unas obras determinadas. Repintar los telones de embocadura y todas las decoraciones que pertenecían al ayuntamiento; reconstruir parte de la escena exterior, para modernizar maquinaria escénica e igualar a los teatros madrileños en modernidad a los de Europa. Y también proponía la reforma necesaria en el edificio teatral, para que los telones, se eleven a la manera de cuadros, y de ese modo no se estropeará la pintura. Prometía, además, variar el alumbrado, construir nueve decoraciones nuevas cada año, seis para el Príncipe y tres para el Cruz, contratar a los compositores y músicos más famosos de Europa, traer a bailarines y maestros de bailes de París, Burdeos y Milán. Grimaldi pedía el control más absoluto y proponía notables mejoras para el teatro español.

Aunque en 1824 se pasa el control de los teatros a instituciones gubernamentales. Juan de Grimaldi sigue en contacto con el mundo del teatro, se casa con la actriz Concepción Rodríguez, participa en la tertulia del Parnasillo, dirige con grandísimo éxito la obra *Todo lo vence amor o La pata de cabra*. Sin embargo, es a partir de 1830 cuando implantan sus ideas.

Grimaldi aspiraba a una auténtica dictadura teatral, defendía la idea de un poder ilustrado y firme, no democrático. Por esa dureza se consigue el paso al Romanticismo, las obras extranjeras y las innovaciones teatrales abren la imaginación del creador teatral español.

La estancia de Grimaldi en España fue de diez años, tras ellos volvió a París sobre 1833. No cabe duda de que Grimaldi renueva el panorama teatral español, renueva los edificios teatrales, los redecora, renueva el repertorio teatral, poniéndolo más acorde con el europeo, entre

otros cambios. Pero sobre todo destaca, porque cambia el papel del empresario, con él adquiere funciones artísticas y económicas.

Profesionalmente, el actor decimonónico adquiere capacidades, que le preparan a desarrollar por sí mismo sus investigaciones profesionales. Son actores los responsables de realizar numerosas teorías ensayos y tratados de declamación, que aportan luz a la profesión actoral, Andrés Prieto, Carlos Latorre, Julián Romea, Antonio Vico, etc. Este desarrollo de la profesión actoral, en el periodo decimonónico, sin duda, se produce gracias a las innovaciones que Isidoro Máiquez hizo, a lo largo de su fructífera carrera teatral, al nuevo concepto de actor que aporta a la profesión española y gracias a la presencia de Juan de Grimaldi en España, una década en la que proyectó grandes innovaciones, materializando la gran mayoría

Abordaremos cada uno de los ensayos vistos en el capítulo III, y comprobaremos cómo la profesión actoral, adquiere paulatinamente, rasgos que la conducen al realismo escénico. En el caso de España, no se materializará correctamente en los escenarios hasta la segunda mitad del siglo XX.

No obstante, los conceptos teóricos que encubran a Stanislavski a la fama mundial, ya serán estipulados por los profesionales teóricos españoles, antes del nacimiento del maestro ruso, dado que Stanislavski nace en 1863 y comienza su vida profesional hacia 1888. Hemos comprobado cómo Julián Romea en 1866 ya ha desvelado, un gran secreto de utilísima validez para la formación actoral; la clase social del personaje no determina el grado de sufrimiento que siente; en las grandes tragedias, el héroe que sufre es una persona, y por lo tanto, sus síntomas de sufrimiento son similares a las de un bajo criado. Se entiende la profesión actoral, como la responsable de contar historias humanas y en ellas se apoyan, los actores, para representarlas en escena. Historias humanas contadas con reacciones humanas. La fisiognómica propuesta en España por el ensayo de Zeglirscosac pierde vigencia, aunque se sigue mencionando en los ensayos y tratados de este siglo. De donde intuimos

que, en algunas ocasiones, era usadas por algunos actores, aunque la élite teatral de Madrid apostará por una línea más realista.

En el siglo XIX, tras la estancia de Juan de Grimaldi en Madrid y las aportaciones de Isidoro Máiquez, se pretende mostrar a personajes en el escenario, que reaccionan como personas, esto se aprecia en su comportamiento en escena, la gestualidad y acción corporal ha de responder a conductas humanas. Gracias a las investigaciones de Stanislavski, ya en el siglo XX, se avanza un paso más y definitivo para la profesión actoral, se propone el arte de la vivencia para conseguirlo; el actor partiendo de su experiencia vital, crea a todos los personajes, esta metodología actoral acaba con los rasgos de artificiosidad en la representación.

Recordamos en qué consiste el proceso que Stanislavski dirigido a que en la escena solo se aprecie verdad.

Fases en el Sistema de Stanislavski:

Trabajo del actor sobre sí mismo, se compone de dos subapartados:

-Trabajo sobre la vivencia (centrado en la herramienta emocional del actor.)

-Trabajo sobre la encarnación (centrado en la herramienta física del actor, (voz, cuerpo, tempo-ritmo y caracterización.)

Basaremos el análisis, en la comprobación de la existencia o no de los anteriores parámetros en los ensayos decimonónicos; la mayor o menor presencia de los siguientes puntos:

Para el trabajo sobre la vivencia:

- 1. Circunstancias dadas.
- 2. Sí mágico.

- 3. Imaginación.
- 4. Atención en escena.
- 5. La relajación muscular.
- 6. Unidades y tareas.
- 7. Fe y sentido de verdad.
- 8. Memoria emocional.
- 9. Comunicación.
- 10. Subconsciente.

Para el trabajo sobre la encarnación:

- 11. Expresión corporal y plasticidad de movimientos.
- 12. Tratamiento de la voz y la palabra.
- 13. Uso del tempo-ritmo.
- 14. Uso de la caracterización.

4.2- BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LAS PROPUESTAS DE FÉLIX ENCISO CASTRILLÓN. PRINCIPIOS DE LITERATURA ACOMODADOS A LA DECLAMACIÓN.

La obra como su nombre indica, acerca la literatura al oficio del actor, a lo largo del ensayo se detiene brevemente en el oficio actoral y especifica la correcta ejecución de la declamación. El ensayo de Castrillón se compone de los dieciocho puntos siguientes:

- I Idea general de la retórica y poesía. División de las piezas teatrales.
- II Ilusión. Reglas generales del teatro y adornos de la fábula teatral.
- III División del drama y licencias que se permiten al poeta.
- IV Tragedia. Sus reglas. En que especie de verso debe escribirse.
- V Comedias. Cuáles deben ser sus argumentos y su lenguaje.
- VI Dramas sentimentales. Heróicos. De gran espectáculo. De magia.
- VII Melodrama. Zarzuela y folla. Oratorios sacros.
- VIII. Opera. Opereta.
- IX Entremeses. Sainete. Pantomima. Adornos del lenguaje.
- X Adornos del lenguaje poético.
- XI Varias clases de pensamientos y palabras. Cuántos son los estilos. Cuáles son sus vicios.
- XII Del verso español y sus especies.
- XIII La rima o consonancia final.
- XIV Las composiciones líricas.
- XV Las composiciones poéticas para cantarse.
- XVI Declamación teatral. Reglas generales.
- XVII De la verdad de la acción. De la voz del gesto. Rasgos característicos de las principales pasiones.

XVIII Del poema épico y de la poesía bucólica o pastoril.

4.2.1- PROCESO DE LA VIVENCIA EN LAS PROPUESTAS DE FÉLIX ENCISO CASTRILLÓN.

Vemos, seguidamente, la mayor o menor similitud entre los postulados de Stanislavski y la propuesta de Félix Enciso Castrillón.

- Las circunstancias dadas.

Las circunstancias dadas, componen los condicionantes, que obligan al actor a actuar de una forma u otra, acorde con el personaje. Se aprecian en la metodología de Castrillón estas, dado que inicia sus propuestas con esa idea; no deben los actores incluir texto en la representación que no haya indicado el autor, sobre todo en la tragedia. El trabajo del actor consiste en no remedar, sino imitar correctamente la naturaleza, con lo que la naturaleza a imitar será diferente, según lo indiquen las circunstancias dadas por el autor. En el capítulo dedicado a la declamación actoral, indica que es este un arte consistente en expresar con voz, gesto y rostro las emociones que el poeta o autor describe en la obra, considerando las circunstancias en que se encuentre el personaje. Así, en el capítulo dedicado a las conveniencias teatrales, como hemos indicado antes, indica que no deben los actores incluir texto en la representación que no haya indicado el autor, práctica habitual en los siglos estudiados, el XVIII y XIX; esta reflexión, cargada de lógica, va encaminada a evitar, que el actor para conseguir su lucimiento personal incluya fragmentos de texto propios, dentro del texto del autor, ya que puede cambiar las circunstancias dadas o la configuración del personaje. Reflexiona Castrillón, además, sobre la influencia de las circunstancias dadas en los afectos. Hace una importante reflexión, los afectos se representarán de forma diferente según el personaje, en este caso, también las circunstancias de cada personaje varían dependiendo de las características del personaje. Poco a poco se deja paso a la creatividad del actor, aunque sometido por las circunstancias del personaje.

- El sí mágico.

Recordamos que este es el recurso propuesto por Stanislavski, para usar la imaginación del actor y así conseguir, que viva la misma realidad que el personaje. Según Castrillón ha de buscar el actor, el modo más natural para expresar el estado del personaje; indica Castrillón que el modo natural de mostrarlo incluye, un modo natural en general, y un modo natural en particular de cada personaje, el actor ha de saber conjugar ambos, esto da riqueza a los personajes. El Sistema de Stanislavski niega, igualmente, la posibilidad de homogeneizar a los personajes bajo un prototipo. El actor ha de ser dueño de sí mismo, mientras está en la escena, y no olvidar que en teatro debe mostrarse, la copia de la naturaleza y no la naturaleza misma. Introduce Castrillón un elemento fundamental para lograr la verdad en escena, la cuarta pared. Esto supone que todo actor debe olvidarse del público, no debe decirles directamente el texto en ningún momento de la obra, ni en los apartes, ni monólogos. Esta norma debe respetarla el conjunto de actores, lo que llama el cuadro de escena. Todos los actores de escena han de hacer su aportación, a este conjunto de escena, incluso cuando no tengan texto; en ese caso han de hacerlo con la escena muda.

Incluye Castrillón, otro punto en el capítulo dedicado a las conveniencias teatrales consistente, en potenciar en el actor el efecto del sí mágico. Afirma Castrillón, que el actor que está en escena debe seguir el impulso que le dan los versos, al entrar o al salir de la escena, deben hacerlo sin precipitación. No deben salir en línea recta desde el bastidor hasta a las candilejas, han de hacer todo con decoro, urbanidad y siguiendo el texto en todo momento.

- La imaginación.

Es una herramienta básica para el trabajo del actor, tanto para responder a las circunstancias dadas, como para crear, mediante el sí mágico, la vida del personaje, gran parte de ella, la proporciona el autor

de la obra, lo que no aparezca, afirma Stanislavski, ha de imaginarlo el actor. Castrillón parte de la idea, de que el estudio más importante para el teatro es la imitación bien entendida, no sirve la mera copia, eso es remedar y no imitar, por lo tanto, superar la mera imitación requiere, del uso de la imaginación del actor. El actor ha de ser dueño de sí mismo mientras está en la escena, y no olvidar que en teatro debe mostrarse la copia de la naturaleza, y no la naturaleza misma. Ayudan a crear esta ilusión las indicaciones, absolutamente innovadoras que propone Castrillón, no dirigirse al público y la introducción de la cuarta pared. El actor debe olvidarse del público, no debe decirles directamente el texto en ningún momento de la obra, ni en los apartes, ni monólogos. Esta norma debe respetarla el conjunto de actores, lo que llama el cuadro de escena. Todos los actores de escena han de hacer su aportación, a este conjunto de escena tengan o no tengan texto; en ese caso han de hacerlo con la escena muda.

Realmente, las indicaciones aportadas, referentes a las circunstancias dadas se consiguen gracias al sí mágico mediante una imaginación viva. Así lo veremos en todos los autores estudiados, a lo largo del siglo XIX, siempre que sus propuestas actorales se alejen de la fisiognómica.

- La atención en escena.

Hace Castrillón uso del concepto, de la atención en escena del actor, pues considera que el actor debe conocer la relación que su personaje tiene con todos los personajes y atender a esa relación, para comportarse según marquen esas relaciones. Dadas las consideraciones anteriores, circunstancias dadas, sí mágico e imaginación, y visto que son conceptos que Castrillón tiene presente en su idea de la declamación, lógicamente, la atención en escena también es un concepto que requiere Castrillón del actor. Afirma este, que el actor debe atender al diálogo en todo momento, y especialmente, cuando la escena pide que despliegue una pasión. Es preciso graduarla conforme lo va demandando el texto. Esa graduación es la que lleva al extremo de la pasión al personaje.

Stanislavski, para trabajar la atención exterior crea círculos de atención, graduando su tamaño; no profundiza en este concepto, Castrillón, solo afirma que el actor ha de atender al diálogo. También considera Castrillón la atención interior, pues advierte de la necesidad de mostrar una graduación de pasiones, requiere esta de un detallado análisis interno de las emociones del personaje y del actor, para materializarlas.

- La relajación muscular.

No es este concepto mencionado en las pautas e indicaciones marcadas por Castrillón.

- Unidades y tareas.

Castrillón presenta unas propuestas dedicadas a la voz y la acción, entre las que afirma, que la acción es la conformidad del actor con lo que ha creado el poeta. Cada escena produce cambios en el personaje, lo acerca o aleja del logro de sus ideas. Esta situación debe animarla con su rostro, con su aire o modo de manejarse y con la acción de las manos. Stanislavski propone la fragmentación del texto en unidades, para concretar el objetivo que se propone el personaje. Ante las indicaciones de Castrillón, parece evidente, que también con su método, el actor ha de seleccionar los logros de su personaje, a lo largo de la obra, así como seleccionar, qué acciones acercan a los personajes de sus logros. Pese a no indicar Castrillón el modo de hacerlo, sí hace referencia al concepto de búsqueda del logro, que entendemos como objetivo de cada personaje.

- Fe y sentido de la verdad.

Un efecto es una acción del actor, que sabiamente provoca las lágrimas o la risa en el público, con un texto que generalmente, leído no resulta interesante, aunque el actor de recursos lo convierte en un momento importante de la representación. Un efecto requiere de suma precisión, si no se hace en su debido momento se enfría la acción de la escena. Solo precisa Castrillón la conveniencia, de que el actor sepa sacar partido a un efecto, no indica cómo hacerlo. Stanislavski da la solución

a este requerimiento actoral, dotando de sentido y verdad el hecho concreto. El actor que sabía resolver la situación que encerraba un efecto, sin duda, sabía cómo vivir la situación y ponía a su servicio todas sus herramientas actorales.

- Memoria emocional.

No menciona ni propone el uso de este concepto Castrillón. Para 1832, la representación teatral solo imita la naturaleza, aunque no se ha dado el paso, de que el actor sea entendido como ser vivo, perteneciente a la naturaleza, y sus vivencias se consideren útiles a la representación.

- Comunicación.

Mantiene Castrillón que el actor debe olvidarse del público, no debe decirles directamente el texto en ningún momento de la obra, ni en los apartes, ni monólogos. Esta norma debe respetarla el conjunto de actores, lo que llama el cuadro de escena. Reiteramos las indicaciones que hemos mencionado en el apartado anterior de la atención en escena, pues hace referencia al mismo concepto que la comunicación. Todos los actores de escena han de colaborar con su trabajo a esta idea, a este conjunto de escena, incluso cuando no tengan texto; en ese caso han de hacerlo con la escena muda. Indica también, que la declamación teatral, respecto a este punto, es una modificación que la voz recibe cuando estamos agitados, por alguna pasión y que anuncia esta disposición de nuestra alma, a los que nos escuchan, igualmente lo manifiestan los rasgos del rostro a los que miran. De aquí se deduce que la voz debe señalar con su tono el afecto, sin olvidarse jamás de las circunstancias del personaje, si se desatienden, se confundirán los afectos. Estas consideraciones de la voz recuerdan a la definición de la cadencia cómica que vimos en el capítulo I en las indicaciones de Antonio Rezano, recordemos cómo Joseph García Hugalde la definía como: “*la grata consonancia que tiene jurado maridaje entre la voz y el oído*”. Esta lleva impresa las motivaciones, que llevan al personaje a hablar, por lo que permiten al siguiente actor, hacer la misma operación con su personaje

y así establecer una comunicación de la misma forma que señala Stanislavski en su sistema.

- El subconsciente.

De alguna manera, Castrillón apuesta por un trabajo actoral basado en la vivencia interior del personaje, imaginativo y creativo, solo es posible si se consigue que el actor no salga a escena confiando en la ayuda del apuntador, pues al limitarse a repetir sus palabras, desperdicia el actor sus cualidades, su formación y su estudio. Stanislavski se acerca a ese concepto hablando de subconsciente, como un concepto enfocado a mimetizar a actor y personaje. Si bien, en la mayor parte de las representaciones teatrales, realizadas al principio del siglo XIX se usa como técnica, seguida por los actores; la repetición del texto leído por el apuntador, aunque básica y rudimentaria, es una técnica. Félix Enciso Castrillón propone eliminar al apuntador, para así dar posibilidad al actor de dar vida al personaje. Stanislavski advierte que cualquier tipo de técnica mata al personaje. Efectivamente las técnicas vistas hasta ahora, las surgidas al final del siglo XVIII y las primeras del XIX logran matar al personaje, pues no superan estas técnicas la mera recitación del texto, propuesto por el actor. Gracias a Isidoro Máiquez, Juan de Grimaldi y sus compañeros en las tablas surgen las teorías dramáticas que revolucionarán la escena española decimonónica antes de la llegada del realismo.

4.2.2- PROCESO DE LA ENCARNACIÓN EN LAS PROPUESTAS DE FÉLIX ENCISO CASTRILLÓN.

Pasamos a analizar la fase relativa al trabajo sobre la encarnación. En ella Stanislavski establece unos conceptos, que dominados por el actor, le permiten equilibrar su estado interno y externo, es decir, le ayudan a hacer perceptible su estado interior al público. Estos conceptos son:

- La expresión corporal.

Stanislavski determina que el trabajo del actor debe responder físicamente, a las necesidades del personaje, para mostrar con el cuerpo el mundo interior del personaje. Por su parte Castrillón indica en el capítulo dedicado a las conveniencias teatrales, que el conjunto de escena debe uniformar la postura, no es conveniente que los personajes más importantes sean superados por el resto. De este modo, condiciona la expresión corporal de los actores a la realidad de sus personajes. Del mismo modo, advierte Castrillón con respecto al gesto, que resulta preciso en la representación, mostrar verdad y variedad, ya que, si el actor sigue un plan determinado en la gestulidad, se acercará mucho a la afectación, en clara referencia al estudio de Zeglirscosac o al menos a los estudios en materia de figsiognómica. Igualmente, hace referencia Castrillón al concepto de que el actor debe responder corporalmente a las necesidades de su personaje, cuando afirma, que los afectos son un movimiento del alma, que domina al hombre, el actor ha de conocer los movimientos exteriores que provoca cada pasión. Precisa Castrillón las pasiones más comunes aparecidas en teatro son, orgullo, desprecio, temor, terror, espanto, horror, estimación, veneración, amor, desconfianza, celos, odio, cólera, rabia, tristeza, abatimiento y desesperación. Los explica deteniéndose en desvelar, qué siente la persona invadida por las pasiones, o afectos; aunque no del modo minucioso en que lo hiciera Fermín Eduardo Zeglirscosac; Castrillón ayuda al actor a encarnarlos. Hace una importante reflexión, los afectos se representarán de forma diferente según el personaje y las circunstancias. Dejando paso a la creatividad del actor sometido por las circunstancias del personaje.

- La voz y la palabra.

Castrillón advierte, en el capítulo dedicado a las conveniencias teatrales, que el conjunto de escena debe uniformar los tonos de voz, no es conveniente que los personajes más importantes sean superados por

el resto del reparto. Advierte en el capítulo dedicado a la voz y la acción, que el actor debe usar el tono natural; tono que entendemos como intensidad, pues añade que este tono no debe ser, ni muy elevado ni muy bajo. Se deben vocalizar cada una de las sílabas emitidas, respetar las pausas, que marca la ortografía, corregir acentos de provincias, graduar el afecto tal y como indica el autor, economizar la voz por grados, si la pasión que lo lleva ha de llegar a un extremo, se ha de graduar según lo indican las circunstancias. Vemos semejanzas con la forma que Stanislavski propone al actor, en el estudio de las leyes del habla, dividiendo el trabajo en fases, en las que el actor debe trabajar diferentes conceptos; por un lado, los compases del habla y la entonación. Del mismo modo el tercer contenido que integra Stanislavski, en el apartado de la voz y la palabra es el subtexto, según el maestro ruso es una función de la voz del actor para transmitir al exterior, el mundo interno del personaje, Castrillón considera este punto importante, para la representación teatral y apunta a este respecto, que los distintos versos del personaje, no exigen la misma expresión, hacerlo provocará la monotonía en el sonido. Esta monotonía fastidia al oído y destruye en gran parte la verdad de la declamación, al alejarlos del tono natural que se deba usar. Es preciso recitar versos como versos, pero no cantarlos, el buen gusto es el único maestro.

- El tempo-rimo.

No es mencionado por Castrillón.

- La caracterización.

No es mencionado por Castrillón.

Pasamos al estudio comparativo del Sistema de Stanislavski con el segundo de los tratados estudiados *el Tratado de Declamación o Arte Dramático* de Vicente Joaquín Bastús y Carrera.

4.3- BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LAS PROPUESTAS DE VICENTE JOAQUÍN BASTÚS Y CARRERA.

El mencionado tratado divide las materias, que debe trabajar el actor, en los siguientes apartados:

- DE LA DECLAMACIÓN DE LOS ANTIGUOS.
- DE LA ESCENA.
- DE LA DECLAMACIÓN MODERNA.
- PRINCIPIOS GENERALES DE DECLAMACIÓN.
- DE LOS TRAJES.
- DEL ACCIONADO.
- DEL ROSTRO Y SEMBLANTE.
- DE LA VOZ.
- DEL CARACTER.
- FIGURÓN.
- NOBLEZA Y MAESTAD.
- DE LAS CONVENIENCIAS SOCIALES.
- DE LAS PASIONES Y AFECTOS.
- ESTIMACIÓN. RESPETO. VENERACIÓN. AMOR.
- DESCONFIANZA.
- DESPRECIO.
- CELOS.
- CÓLERA.
- TEMOR. HORROR. ESPANTO. ASOMBROSO.
- ODIO.
- FUROR.
- IRA.
- MELANCOLÍA. TRISTEZA.
- VERGÜENZA.
- ORGULLO. VANIDAD.
- TRANQUILIDAD. ACTIVIDAD.
- ADMIRACIÓN.

- ALEGRÍA.
- RISA.
- TERNURA.
- DEVOCIÓN.
- SUFRIMIENTO.
- AGONÍA. MUERTE.
- CONCLUSIÓN.

Nos detendremos en los apartados que se acercan al Sistema de Stanislavski. Aunque como hemos indicado, se acerca menos a él que el tratado visto anteriormente, el de Félix Enciso Castrillón. Bastús va en la misma línea que siguiese Diderot o Riccoboni, aboga por la no identificación del actor con la realidad del personaje, defiende que a cada actor le corresponde un personaje determinado, luego no cree a la técnica capaz de transformar al actor en el personaje.

Advierte Bastús, que en el escenario no aparece la naturaleza, sino la copia de ella debe ser así, pues, el actor embargado por las emociones sería superado por ellas, no podría representar al personaje. Los sentimientos verdaderos se apoderan fácilmente del corazón, de modo que dominándole falsifica la expresión. La justa medida de expresión de los actores es expresarse como el pueblo y representándose en la escena como los nobles, pues, los primeros carecen de la finura que otorga la educación. Hace referencia a la imitación, aunque todavía no consideramos, que Bastús haya depurado la técnica, hasta el punto, que lo consigue Stanislavski, por ello no puede producir el mismo resultado y no lo incluimos en el apartado de la imaginación, ni en el que hace referencia al sí mágico. Las indicaciones que Bastús aporta, dirigidas a la encarnación de las pasiones son opuestas al Sistema de Stanislavski, pues añade Bastús, que el actor ha de abandonarse a la pasión que embarga al personaje, aunque conservando sangre fría, para no olvidarse que, aunque solo es una representación, esta debe ser perfecta, el actor debe imitar y no remedar. Una buena imitación, insiste, solo sigue rasgos característicos de la situación del personaje, huye de los rasgos

generales. La simple acción de remedar puede acabar con las disposiciones naturales que tiene el actor.

En el modo indicado para la representación de las pasiones, no desarrolla una línea diferente a la marcada por Riccoboni o Zeglirscosac, no profundiza, en el modo de expresar las pasiones, tampoco aporta ninguna innovación con respecto a las propuestas ya vistas anteriormente en *El Arte del Teatro* de Francesco Riccoboni, o Fermín Eduardo Zeglirscosac, con *El ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones*.

4.3.1- PROCESO DE LA VIVENCIA EN LAS PROPUESTAS DE VICENTE JOAQUÍN BASTÚS Y CARRERA.

- Las circunstancias dadas.

Bastús indica que debe el actor estudiar las formas de interpretar el texto, la forma de entenderlo. Un mismo texto puede decirse de diferentes formas, dependiendo de quién se lo diga al actor y en qué situación. Más de la mitad de las dieciocho normas, que indica Bastús como reglas generales para la declamación, pueden insertarse en las circunstancias dadas, ya que recogen el conciso estudio de la obra teatral. Recordamos las más importantes.

El actor debe leer toda la obra y detectar con qué objeto la escribió el autor. Así mismo debe el actor utilizar el contexto geográfico e histórico de la obra, para envolverla en un adecuado marco decorativo, y del mismo modo, realizar un conciso estudio de la indumentaria, que mejor convenga. Debe estudiar a todos los personajes, para establecer el tipo de relación que los une. Ha de concretar las características de su personaje; edad para determinar, qué movimientos y locución le corresponde o qué temperamento muestra el personaje a representar. Debe el actor analizar las situaciones, en que se halla su personaje durante la acción, para expresar correctamente en ellas la pasión o el afecto dominante, y la causa que las producen, así como las acciones y

la situación y carácter de las personas con quien estuviera relacionado. Ha de saberse el actor todo el texto de la obra, el actor que requiera de apuntador no podrá declamar bien, en ningún caso. De forma, que nunca sorprenderá al espectador. El hecho de que el actor espere para hablar, a la ayuda del apuntador, rompe la ilusión, lo que repercute negativamente en la recepción de la representación por parte del espectador. Cada palabra del texto debe ser estudiada y comprendida por el actor, para la correcta representación. El actor, para determinar qué traje resulta apropiado a su personaje y qué movimiento le corresponde, debe saber cuál es su edad y estado de ánimo en cada momento de la obra. Ha de tener toda la información

Propone Bastús un concienzudo estudio de la obra por parte del actor, aunque como hemos indicado, va dirigido este estudio a la realización de una imitación en la representación teatral, con lo que son trabajos diferentes los propuestos por Bastús y Stanislavski, el primero solo pide al actor una imitación de la naturaleza, mientras que el segundo propone al actor, que viva las situaciones del mismo modo que la vive su personaje.

- El sí mágico.

Pese a mostrar Bastús indicaciones lejanas a la concepción del Sistema de Stanislavski, recurre el primero a la imaginación del actor, para que le resulte posible crear a los personajes, de los que se encuentra más alejado, los que llama, los de Figurón y los cercanos a la Nobleza y Majestad. Del primero asegura que es el personaje más complejo de representar, que debe mostrarse como un personaje serio fuera de lugar, esto produce la gracia, casi siempre se acompañan de afectación para sumarla a su ridiculez, aunque, el personaje, aún sustentado por su extravagancia o ridiculez, ha de considerarse uno más de los personajes serios de la obra, ahí radica su gracia. Del segundo tipo indicado, la Nobleza o Majestad asegura que estas características del personaje, solo puede lograrlas el actor de la naturaleza, el arte y la reflexión no pueden conseguirlas. Los actores de este momento no son aristócratas, con lo

que resulta difícil que un actor, adquiriera este porte noble. Incorpora un punto que sí podría ayudar al actor, a representar tales personajes, propone para el accionado, que actúen con actitud de superioridad con respecto al resto del personaje, con aire frío y soberbio, lo que en nada se asemeja a las propuestas que el Sistema de Stanislavski propone para crear y representar tal personaje.

- La imaginación.

Continuamos afirmando, que ambos métodos de trabajo, el de Bastús y el de Stanislavski son opuestos, aunque, apreciamos alguna semejanza en la idea de Bastús, de que debe el actor estudiar las formas de interpretar el texto y la forma de entenderlo. Un mismo texto puede decirse de diferentes formas, dependiendo de quién lo reciba el actor y en qué situación. Entendemos que en este caso sí requiere el tratado de Bastús el uso de la imaginación.

- La atención en escena.

Consideramos que sí responde a este principio Bastús, dado que afirma, que el actor no se dejara ver hasta su salida a escena, evitara las esperas entre bastidores, que delaten su presencia en ellos, para el público. Una vez ha salido a escena se comporta, habla y se mueve de la manera en que le exige su personaje que lo haga, aunque sale se presenta y avanza con decoro, urbanidad y demás reglas que señala la buena educación. No sale y se dirige al público, directamente. Da esto muestras, de que se considera el uso de la atención en escena, un elemento necesario, para con todos los elementos externos, incluido el público, ya que hace mención de hacer uso de la cuarta pared.

Permite Bastús al actor guardar silencio en escena, aunque esto no sea lo habitual, e incluso advierte que, a veces, el silencio es muy locuaz. Lo que también indica, que considera el uso de la atención exterior en escena. Así como, el hecho de aportar en escena lo que el actor haya

trabajado anteriormente, es decir, su propuesta ha de ir coordinada con la del resto de actores.

En el apartado que dedica Bastús a las conveniencias teatrales, apreciamos la consideración, que este autor presta a la atención exterior en escena del actor. Destacamos la novedad que propone en cuanto al tipo de representación actoral, condicionada por la situación de la obra. El actor que consigue un gran efecto, que es aplaudido por el público o que provoca las risas del mismo, debe ser ayudado por su compañero de escena, que no interferirá en tal efecto. Propone Bastús la condición, de que se escuchen y respeten, para hacer funcionar la representación. De la misma forma, apreciamos la importancia que da a este concepto de la atención en escena, en el caso de que, dos personajes alterados por la situación hablen con vehemencia, no deben los actores esperar a que uno acabe para empezar el otro, se cortarán en sus intervenciones, fruto de la excitación de la discusión. Estas y otras reglas referidas a la representación, deben fundarse en la naturaleza, insiste.

- La relajación muscular.

No es mencionada, ni considerada en el método de trabajo propuesto por Bastús.

- Unidades y tareas.

Conocidos los afectos que vive el personaje, debe el actor representarlos en tal orden, sin confundir uno con otro en la representación. Observamos en esta indicación de Bastús, un punto en común, con la idea que el Sistema de Stanislavski plantea para la correcta ejecución de la representación teatral, la escucha constante de los personajes.

- Fe y sentido de verdad

Acepta Bastús, que todos los actores deben huir de la afectación, saber representar las diferentes pasiones, de que es susceptible el hombre, aunque defiende que el actor es más adecuado para las tragedias y el cómico para representar más cantidad y más variados caracteres. De

aquí deducimos que hace una distinción entre cómico y actor, dependiendo del carácter del propio actor, es decir, propone hacer uso del sentido de verdad, pues al actor cómico por su carácter, le resultará más fácil realizar los personajes propios de comedia.

Del mismo modo, apreciamos el uso del sentido de la verdad, en el siguiente caso que propone Bastús. Desde el momento en que un actor sale a escena, no puede olvidarse que representa a un personaje, debe representar en todo momento al personaje, cuando habla y cuando no lo hace. Describe comportamientos inadecuados de actores en escena, estas acciones consistían en recitar sin reparar en lo que dicen, moviendo los ojos sin lógica, que no atienden a los compañeros de escena que hablan, o que fijan la vista en el público sin motivo, que gesticulan dando repuestas a preguntas que les hacen entre los bastidores. Gestos que en nada se corresponden con el personaje que desempeñan, ni con la situación que se plantea en la obra representada. Estos comportamientos destrozan la representación, así como, perjudican al trabajo de los compañeros. Desdibujan los pasajes más importantes, los efectos del actor y las palabras más destacadas. Responde en parte al epígrafe, fe y sentido de verdad, aunque teniendo presente la no identificación del actor con el personaje propuesta por Bastús.

- Memoria emocional.

No es un concepto indicado por Bastús.

- Comunicación.

Los ojos y el rostro deben indicar al espectador lo que pasa en el interior del personaje, aunque recordemos que Bastús propone un trabajo actoral, basado en fingir las emociones del personaje, consistente en no considerar, quién le habla al personaje y qué le dice, predetermina la reacción del personaje para emitir la emoción. No repara Bastús en el concepto de comunicación, que advierte Stanislavski, que defiende la vivencia del personaje, por tanto, Bastús no se ocupa de la comunicación interna del actor, pues solo propone al actor que finja las emociones, sí

repara en la atención externa, entre todos los personajes que componen una representación teatral.

Incluye otro capítulo dedicado exclusivamente a la gestualidad del actor, lo denomina, Del rostro o Semblante. En él indica que los ojos muestran las inquietudes del alma. Defiende la necesidad de que, el actor mediante ejercicios consiga agilidad para arrugar la frente, arrugar las cejas, movilizandole la parte del medio de estas, bajándola fuertemente, ya que considera correcta esta forma de expresión de emociones y sentimientos. Esta convención aleja a la naturalidad de la representación actoral.

- Subconsciente.

Insiste nuevamente en la necesidad de que el actor, ni siquiera en los apartes, se dirija al espectador. Da indicaciones de que se considere el telón de boca del escenario, como un muro, de ese modo, evitar el contacto del actor con el público y así conseguir en el espectador un mayor efecto de ilusión. Pese a esta cuarta pared que incluye Bastús en la representación advierte a los actores, no olvidar que los comportamientos del personaje se desarrollan ante un público respetable y religioso. Condiciona la representación actoral a otras convenciones diferentes, a las vivencias del personaje, basadas en las del actor. Por tanto, se aleja en este punto Bastús de las propuestas de Stanislavski.

4.3.2- PROCESO DE LA ENCARNACIÓN EN LAS PROPUESTAS DE VICENTE JOAQUÍN BASTÚS Y CARRERA.

- La expresión corporal.

Dedica un capítulo Bastús, a lo que denomina Del accionado, en el que señala diferentes modos de representación corporal del actor, en ellos expresa, claramente y con ejemplos, que el pensamiento del actor determina sus movimientos, por tanto, el público apreciará el estado del

actor por sus gestos y movimientos; no obstante, se aprecian rasgos de la antigua fisiognómica, en la expresión de las pasiones más violentas. Recomienda evitar los espejos durante los ensayos y no copiar corporalmente a otros actores en la representación. Acepta, por tanto, recrear las pasiones de manera original, cree que los sentimientos se modifican dependiendo de la persona que los siente. Por ello señala que son necesarios maestros, para la representación y no modelos a los que imitar, hace partícipe al actor de la creación del personaje. Recomienda Bastús impregnar los movimientos de naturalidad y soltura, sin incurrir en los extremos de muy frío o muy expresivo, evitando acompañar lo que dice el actor con sus pies y sus manos o cabeza.

Plantea las mismas indicaciones que Riccoboni, para exponer la mejor postura, en general derecho señala Bastús, sin extremarla, graduándola; en previsión de la llegada de los movimientos en los que el actor debe mostrarse superior a los demás. La rectitud no debe condicionar las acciones del actor. Los hombros del actor han de moverse con soltura, dar un aspecto agradable, caminar con paso firme sin tambalear el cuerpo cada paso.

Repara en cómo las ideas, que tiene el personaje a lo largo de la representación, condicionan su modo de andar; de este modo, el andar puede ser libre y rápido, con uniformidad en el desplazamiento, ante unas ideas no excitadas. En el caso de que las ideas se presenten con dificultad el paso es más lento, y si se plantea alguna duda al actor se interrumpe el desplazamiento. En el caso de que se planteen dudas, y el personaje pase de una a otra idea superficialmente, su paso es irregular, sin uniformidad, ni destino. Estos desplazamientos vacilantes son propios de las pasiones del alma, en los que el personaje se encuentra entre la duda y la incertidumbre, por diferentes ideas, pero particularmente cuando un temor que atormenta la conciencia intenta librarse de él, pero inútilmente. El movimiento de brazos y manos sigue las mismas reglas que mandan las ideas. En las situaciones, en que las ideas se explican por el actor fluidamente, nacen una de la otra

lógicamente, el pensamiento, en ese caso, permite accionar de forma libre y cómoda. Aunque en el caso de que el personaje cuente con un pensamiento inquieto, los movimientos se suceden sin orden. En ese caso el resto del rostro responde de la misma manera, ojos y cabeza siguen al pensamiento suaves y fáciles, cuando el pensamiento es regular, la duda la resuelve con movimientos de cabeza hacia adelante y hacia atrás. Este punto resulta conflictivo para el actor. Si el personaje se sumerge en los pensamientos que mueven suavemente sus ojos y cabeza, no estará fingiendo, por ello, podría ser arrebatado por una emoción derivada por esa emoción. Presenta aquí una contradicción Bastús. El cuerpo no guarda la misma postura, pone como ejemplo, que al cambiar de idea la cabeza que estaba girada a derecha, pase a girarse a la izquierda. Este ejemplo determina que técnicamente, en este método actoral, falta subir un escalón hasta el Naturalismo, pues Bastús indica qué movimiento hacer, sin considerar, qué idea afecta al personaje. Pese a haber declarado anteriormente, que el pensamiento del personaje condiciona sus movimientos.

Las ideas, señala Bastús, también determinan el movimiento y expresión de los ojos y va acompañada de los movimientos de cejas. Estos gestos modifican la expresión del actor, aunque Bastús continúa condicionando la respuesta del actor a convenciones similares a las propuestas por Antonio Rezano o Fermín Eduardo Zeglirscosac. Igualmente, indica qué hacer con las cejas o el dedo índice para interpretar una idea, condicionando la acción del actor, afirma Bastús que es preferible evitar la información de los sentidos para trabajar con el alma. Encontramos otro contrasentido, dado que en este caso indica como válido los movimientos que determine el pensamiento, sin intervención incluso de los sentidos, dejando al actor indefenso ante sus emociones. No podrá fingir si lo arrebatara una emoción o pasión. Esto da idea de la consideración de Bastús, de la necesidad de concentración del actor; necesita centrar la atención interna del pensamiento, y así expresar un pensamiento sin interferencias provocadas por la

información que aporte los sentidos, es decir, expresar de forma convenida el rostro. Pese a que en el punto que hemos dedicado al subconsciente, encontrábamos indicaciones dirigidas a la no identificación el actor con el personaje.

Estas afirmaciones de 1833 son fruto de la convención teatral reinante a principios del siglo XIX, influenciada por la tratadística del siglo anterior, apreciamos contradicciones en el tratado de Bastús, que creemos derivadas de la evolución del oficio. Ante la concepción de la declamación actoral en el siglo XVIII, se incorporan nuevas ideas sobre su ejecución, entendemos que extendidas al imaginario colectivo gracias a Isidoro Máiquez, Juan de Grimaldi y sus compañeros. Bastús las menciona en su tratado, aunque no las aplica al oficio actoral, no resuelve la forma de fusionarlas en la práctica escénica.

- La voz y la palabra.

El actor ha de condicionar su voz, a la situación que vive el personaje. No debe resultar monótono, pues no produce efecto en el espectador. Comparte las opiniones de Francesco Riccoboni, que vimos con Joseph De Resma. Debe el actor contar con voz llena, dulce y sonora, con ejercicio constante puede el actor, lograr estas características para su voz, si no las tuviese.

Debe el actor evitar la monotonía en la emisión de versos, expresar con el rostro y el tono de voz, lo que se dice, la información del texto. Igualmente opina que una voz contrahecha, que entendimos como engolada, por la descripción que daba de ella, no es recomendable para los personajes. Desea eliminar entre los actores los tonillos de provincias. Asegura que el actor ha de aparentar y con voz y gestos adecuados, la pasión del personaje, su carácter; impregnar su voz, de manera que un personaje, tímido, pone como ejemplo, debe tener una voz débil. Por tanto, los constantes cambios en las ideas de los personajes condicionan el tono de voz con que se emiten. Recomendamos no cantar el verso, para marcar el ritmo, destruye la verdad de la declamación. La única regla que

debe seguir, con respecto al tono de la declamación, es la que prescribe el sentimiento.

Nuevamente encontramos una contradicción, el sentimiento según Bastús, guía al tono de la voz e invade los gestos del cuerpo del actor, aunque igualmente afirma, que debe el actor fingir, para no ser desbordado, ya que la emoción puede llegar a superar al actor. No consiste la forma de representación propuesta en este caso por Bastús en fingir las emociones. El actor ha de comenzar la declamación en un tono que no desentone con el actor que acaba de hablar, antes que él; solo a los personajes caricaturescos, se les permite hacerlo. Se busca con esta armonía entre tonos de voz, lograr la armonía en la representación.

- Tempo- ritmo

Asegura Bastús, que el actor entre sus características ha de tener fuego, incluye la distinción entre fuego y fuerza que hiciese Francesco Riccoboni. Fuego entendemos que se acerca al vigor con que se hace la escena y fuerza hace referencia a la mayor o menor velocidad con que se realiza. Por tanto, vemos semejanzas entre fuego, fuerza y tempo ritmo. Aunque los conceptos tomados por Bastús hacen más referencia a la intensidad de la acción, que la medida de su duración exacta.

- La caracterización.

Hace Bastús algunas indicaciones referidas a la correcta caracterización. Entendidas como la adquisición del carácter del personaje, por parte del actor. En cuanto a la indumentaria debe ajustarse a la historia. El actor ha de componer su rostro, que denomina semblante, según el personaje que representa. A veces, el personaje no tendrá la misma edad del actor, por lo que es bueno que este tuviese conocimiento de fisiología o práctica para transformar su rostro como se precisa. El actor, ha de presentarse en la escena, usando hábilmente los trajes, los arreglos de la voz, y las diferentes actitudes de los personajes.

En el punto, que llama del Carácter, expone que son los rasgos particulares de cada persona, los rasgos característicos generan su carácter. Estos rasgos característicos se traducen en una fisonomía, postura, aire, voz que debe adquirir el actor. Esto requiere un estudio profundo, al genio investigador del actor, se ha de sumar el talento para imitar fácilmente lo que se observa en otra persona. El siguiente paso es estar sobre sí en la escena. Entendemos con estas palabras que debe estar concentrado, aún más cuando desempeña un personaje de carácter, pues el actor debe adoptar y mantener gestos que no le son propios, y por consiguiente, le es difícil mantenerlos. No puede perder la concentración. Debe el actor tener un talento especial y una gran atención, para no descuidarse en ningún momento de la obra, para no romper la ilusión.

Hace referencia al maquillaje de los actores, al que bien usado lo considera un aliado para ellos, lo denomina pintura fisiológica. Recomienda a los actores llevar barba, patillas o perilla, elementos que incluye la estética masculina de la época, pero señala que no deben llevar los actores las suyas propias, sino utilizar postizos si el personaje lo requiere.

4.4- BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LAS PROPUETAS DE ANDRÉS PRIETO. *TEORÍA DEL ARTE DRAMÁTICO*.

Divide Andrés Prieto el tratado en trece capítulos, en los que incluye ejemplos de fragmentos de obras de teatro, acompañadas de la explicación de la correcta ejecución, según Prieto. Resultan de gran ayuda para el entendimiento de los temas que trata:

- DEL ARTE DRAMÁTICO EN GENERAL.
- DE LA PROFESIÓN DRAMÁTICA.
- DE LA DIVISIÓN DE GÉNEROS DRAMÁTICOS.
- CUALIDADES DL ACTOR DRAMÁTICO. APLICACIÓN DE LOS RECURSOS FÍSICOS DEL ACTOR DEL ACTOR DRAMÁTICO. RECURSOS QUE PERTENECEN A LA VISTA.
- CONTINUACIÓN DEL MISMO ASUNTO. RECURSOS QUE PERTENECEN AL OIDO.
- DEL GESTO.
- DE LA DECLAMACIÓN.
- DE LA ILUSIÓN Y LA IMITACIÓN.
- DE LA EXPRESIÓN DE LOS AFECTOS.
- DEL MÉTODO QUE DEBE PROPONERSE AL ACTOR DRAMÁTICO.
- DE VARIAS OBSERVACIONES Y PRECEPTOS PARA LOS QUE SE DEDICAN AL ARTE DE REPRESENTAR.
- DEL TEATRO EN GENERAL.

Pasamos a su estudio comparativo con los parámetros establecidos por Stanislavski.

4.4.1- PROCESO DE LA VIVENCIA EN LA PROPUESTA DE ANDRÉS PRIETO.

Concibe Andrés Prieto el mundo como un círculo de situaciones tan estrecho que todo se ha dicho y hecho anteriormente, por tanto, también el teatro dirá y hará las mismas cosas de nuevas maneras, no dirá ni hará nada nuevo. Efectivamente, estamos comprobando en los estudios de estos ensayos y tratados, cómo el arte teatral oscilará como un péndulo, hacia unas convenciones y otras, según marca la estética de su época.

Coincide Prieto con Stanislavski en la idea de que el cómico que solo sigue reglas resulta frío y amanerado. El que representa con alma, siguiendo los impulsos de su corazón y las inspiraciones del momento resulta siempre ser más natural. E igualmente, coincide en la idea de perfección, la que consideran la hermandad de la naturaleza con el arte, consiguiendo que este desaparezca a los ojos del espectador. Cien años antes que Stanislavski, Prieto ya lo afirmaba.

Por ello, advierte Prieto, que el actor guiado únicamente por la naturaleza o solamente por el arte ofrece, con frecuencia en el tono de la voz y en los sentimientos de su cuerpo descuidos y momentos muy fuertes o muy débiles, de los que resultan vacíos que llenar; elementos innecesarios desechables y contradicciones que rectificar. Solo el arte bien entendido puede corregir, pulir y enmendar. Apreciamos en estas afirmaciones de Prieto la presencia de la idea del justo medio, proporcionado por Isidoro Máiquez a las tablas españolas decimonónicas.

Indica Prieto, que las pasiones y las ideas mixtas de los personajes forman el mayor número de nuestras modificaciones interiores, las de los seres vivos. Estas deben manifestarse externamente de forma correcta, mediante un detenido y conciso estudio de arte, de modo que, a fuerza de usar el arte, este no se aprecie. Este es el primer objetivo que se marca Stanislavski. Igualmente, Prieto sostiene, que es preciso que se

consideren las expresiones externas dependiendo del país. Aunque busca un elemento común a cada acción, que se encuentra en todos los seres humanos sin importar el país.

Encontramos muchísimas similitudes entre las propuestas realizadas por Andrés Prieto en 1835 y las que Stanislavski va fraguando en su Sistema entre 1888, que se inicia profesionalmente y 1935 en que muere. Las vemos con detenimiento, para comprobar que en cierto modo Prieto tiene presente en su teoría, todos los postulados propuestos por el maestro ruso en su Sistema un siglo antes.

En su capítulo dedicado al método que debe proponerse al actor dramático, da indicaciones, no ya para los alumnos de declamación, sino para los actores en activo que trabajan para un público a diario. Propone Prieto al actor acabar cada estudio o trabajo iniciado, ensayar una y otra vez. Trabajar con la verdad, solo esta puede formar al cómico o actor. Propone un método de trabajo consistente en leer muchas veces la pieza, analizar la acción, estudiar, copiarle, analizar el carácter al personaje, el cambio de expresión en cada escena, el carácter de las salidas, el carácter de las entradas, las palabras que caracterizan particularmente al personaje, notar los pasajes más sobresalientes, aplicarse la exactitud del traje, saber de memoria su papel, etc.

Creemos también que Prieto está viviendo como actor un proceso de cambio con respecto, al espectador. La actitud del espectador en escena ha cambiado, debido a que, al colocar bancos en el patio de butacas el espectador se paraliza, ya no participa con su entusiasmo en la representación. Para 1835 el actor sabe que su éxito está garantizado cuando se produce el silencio en el patio. Esta distribución del espectador ha cambiado su comportamiento. Y este nuevo concepto de espectador, modifica el concepto de actor.

- Las circunstancias dadas.

Considera Prieto, que una expresión puede modificarse por dos circunstancias, por las situaciones del personaje en ese momento, esto es las circunstancias dadas y el carácter del mismo. Cada carácter da al

personaje una fisonomía, un ademán y un modo particular de gesticular, pensar y hablar. Las circunstancias dadas también se aprecian en la configuración del carácter, del personaje. Dependen siempre las circunstancias dadas del texto del autor, el que se ha de respetar en todo momento.

- El sí mágico.

De la misma manera que Stanislavski, determina Prieto como imprescindible la sensibilidad en el actor. Es fundamental para transmitir los sentimientos, de que se hallan animados, y sin ella en lugar de actores resultarán autómatas. Usar correctamente la sensibilidad tiene muchos requerimientos, querer provocar la sensibilidad con voces y violentos esfuerzos nunca lo conseguirá, nos advierte. Cuando el corazón habla, el pecho, la cabeza y todas las fibras le están subordinadas, afirma Prieto, y solo le aportan medios necesarios para su explosión; pero cuando la cabeza sola quiere reemplazar al corazón, lo comprime, lo sujeta, sofocándolo. Considera Prieto, en este punto que el actor, bien puede expresar las pasiones con instinto, alma, sensibilidad y observación. No precisará el estudio de la parte física del hombre.

Se opone claramente al detallado estudio de la fisiognómica o patognómica centrado en la expresión de las pasiones, estudiando los movimientos del rostro, para mostrar al público el estado de ánimo del personaje. Un ejemplo válido para conocer este estilo de representación teatral, lo hemos visto con el ensayo de Fermín Eduardo Zeglirscosac, en el capítulo I. Este estilo exige fingir la emoción y colocar las partes del rostro del actor, según el modelo propuesto para cada emoción, pasión o afecto.

Otro ejemplo que desvela la ferviente confianza en la imaginación del actor, por parte de Prieto, lo apreciamos en el capítulo nueve de su *Teoría del arte dramático*, llamado De la Ilusión y la Imitación, reflexiona sobre la necesidad que estos conceptos tienen uno del otro. Pues imitando la naturaleza consigue el actor crear la ilusión. Aunque no lo llame sí mágico, Prieto indica la necesidad, de que el actor haga ver, que sus

pensamientos son propios, no ajenos y pertenecientes al personaje. Para ello debe identificarse con el personaje. La verdad real del actor rompe la ilusión, afirma Prieto. Cuanto más viva sea la imitación, más fuerte será la ilusión. Para imitar la naturaleza, señala Prieto se deben estudiar a todos los hombres, incide en la idea de que la imitación es la estructura del verdadero talento y advierte al actor, que la imitación a un actor concreto solo copia los defectos.

Propone igualmente, hechos que en la representación acaban con la ilusión de la misma. Son acciones que el actor realiza en menor tiempo de lo que duran en la vida real, detalles como escribir, o el hecho de acercarse un actor a la candileja para leer, colocarse la vestimenta y peinado o atusar el pelo al quitarse el sombrero en una situación dramática. Son estos indicios, en los que se aprecia en el actor la ausencia del sí mágico, por tanto, no consiguen crear la ilusión pretendida.

Por su parte, la ilusión llega a la máxima expresión, cuando el actor consigue efectos entre el público como aplausos, llantos o risas. Advierte Prieto de la existencia de actores, que rompen los efectos de los compañeros, pues son muy fáciles de romper, ha de existir entendimiento entre los actores por el bien de la pieza teatral. E igualmente, indica que las primeras impresiones en el actor le son útiles, ha de tenerlas presentes.

En la representación se debe imitar la naturaleza, insiste, no mostrar la naturaleza misma, por ello en las grandes tragedias se mezclan momentos cómicos con los trágicos.

Hace otra importante apreciación Prieto, deben mostrar los personajes, los antecedentes que motivan el estado de ánimo, dato que ha de aportar el actor. Este estado de ánimo se muestra, por emociones que crea el actor mediante una imaginación viva y ardiente, del mismo modo que las antiguas plañideras, encontraban sus recursos para llorar incesantemente en los velatorios de difuntos. Este uso del sí mágico debe

controlarse por parte del actor. Advierte de lo peligroso de dejarse llevar por las emociones.

Plantea Prieto una reflexión sobre el sistema de las tradiciones dramáticas, propias del siglo XVII Y XVIII, favorecen la pereza de los talentos mediocres y pone trabas al genio. Advierte. Se debe razonar el uso de la tradición. Es preciso innovar y respetar lo necesario de las tradiciones. Incluso profundiza más que lo hace Stanislavski, en el modo de hacer uso del sí mágico, dado que advierte Prieto que la expresión de la naturaleza, sin artificios convenientes, es lo que se llama naturalidad. La naturaleza se apoya en la energía y la facilidad, la naturaleza apoyada en la energía endurece la expresión, así como apoyada en la facilidad relaja la expresión. Es preciso combinar a las dos.

Insiste Prieto en la idea de que, el talento del actor es ocultar el arte, que sostiene la naturaleza y generalmente hay arte en las cosas que menos parecen tenerlo, he aquí donde se tocan los extremos. El arte llevado al extremo se convierte en naturaleza. No debe apreciarse el trabajo hecho con un personaje, si se aprecia se ha trabajado poco. El estilo natural hace que desaparezca el actor y aparezca el personaje. Esto requiere trabajo, se requiere tiempo, arte y reglas para lograr, por ejemplo, bailar como se anda, para hablar como se piensa, para expresarse en un discurso público, con la naturalidad con quien se habla familiarmente y haciéndolo de modo que no resulte vulgar. Para todas estas convenciones teatrales que propone Prieto, Stanislavski propone hacer uso del sí mágico. De no hacer uso de él, aparece el defecto opuesto a la naturalidad, esto es la afectación, es necesario corregirla, pues el actor afectado resulta frío. La exageración en teatro, al igual que en la pintura, consiste en cargar o aumentar las cosas para burlarse o para excitar la risa.

Otra sabia y destacable indicación de Prieto es, la obligación de representar los sentimientos, no las palabras. Creemos que en esa sutil diferencia, se convierte a una simple recitación, en una interpretación actoral.

Retoma Prieto opiniones de Francesco Riccoboni, al utilizar el término entusiasmo, es este uno de los apartados que incluye Riccoboni en su tratado, lo hace para denominar un sentimiento que relaciona con un ser sobrenatural, este estado es en el que Prieto ubica al actor, que se sumerge en su personaje y en la situación, ese estado de entusiasmo es el que transforma, según Prieto, al actor en su personaje, de este modo adquiere una nueva vida.

Una vez sumergido el actor en este estado de entusiasmo ha de tener presente, que los grandes afectos del alma son los mismos en cualquier parte del mundo, así como que, al adquirir un grado de violencia, estos afectos se convierten en pasiones. El alma tiene poder sobre los músculos, pero no sobre los sentidos, por ello considera Prieto que para pintar las pasiones se deben estudiar los movimientos que los inspiraron.

Prieto propone una división y desarrollo de las pasiones. Las divide en convulsivas, opresivas y expansivas.

Las pasiones convulsivas son el miedo, el furor y el dolor y sus modificaciones. Las pasiones opresivas generan opresión en la persona, muestra algunos rasgos que siente físicamente la persona, palpitaciones, temblores, etc. Fruto de un arrepentimiento o una aflicción.

Las pasiones expansivas son propias de situaciones donde florece la caridad, la clemencia, esperanza, amor, etc.

Expone seguidamente, las pasiones más representadas en teatro, de las que emanan las demás; amistad, amor sencillo, amor acompañado de deseo, deseo, rencor, cólera, etc. Retoma en esta explicación la metodología vista con Fermín Eduardo Zeglirscosac, define la pasión, los síntomas psíquicos y físicos que se dejan notar en la persona que la siente y su adecuada recreación en el rostro del actor, recurre a la fisiognómica nuevamente. No obstante, concreta que es preciso incorporar un grado de emoción graduada, no es suficiente con la gestualidad, ha de acompañarse con la parte emocional del actor también, graduando su intensidad con calma, calor, energía, fuego y vehemencia. Atendiendo a los movimientos del alma, establece una semejanza entre los

movimientos del cuerpo y esta, propone el uso del alma, que entendemos como sentimiento emocional, al entendimiento, a la razón.

Seguidamente presenta los movimientos del alma que se elevan, que corresponden a las entonaciones de admiración, entusiasmo, a los deseos ardientes y apasionados. Cuando el alma se arroja con ímpetu, las entonaciones correspondientes son deseo impaciente o interrogación. Cuando el alma se recoge en sí misma, las entonaciones son de sorpresa, mezclada con horror y espanto, lo que trastorna la razón o la voluntad. A los movimientos del alma que se contiene corresponden entonaciones de respeto, hipocresía, ironía, etc. A los movimientos del alma que se desahoga corresponden las entonaciones de júbilo o descontento extremo, de una indignación desenfrenada. A los movimientos del alma que duda y se inclina a todas partes, corresponden las entonaciones de la rabia, vergüenza, envidia, etc.

Estas pasiones que han de representarse impregnadas de fuego, graduado según la acción, obligan al actor a no confundir fuego con vehemencia.

Planteamos los muchos casos, en los que Prieto parte de la identificación del actor con las circunstancias del personaje, son el único camino para que la representación sea verdadera y exacta. Stanislavski propone como recurso para lograrla el sí mágico. Creemos lógico pensar, que Prieto es capaz de describirlas teóricamente, debido a que las ha representado y sentido, como actor, en las representaciones teatrales realizadas.

- La imaginación.

Indica Prieto que el actor necesita una imaginación fuerte, fácil y movediza. Cualquier persona sabe expresar lo que siente, pero penetrarse en pasiones y pintar de forma verdadera sentimientos del personaje, solo lo hace, el genio, el que requiere de la imaginación del actor y el poeta.

El actor ha de ser un fiel observador de la naturaleza, aunque la mera imitación de ella, lo convertirá en un actor mediocre. Necesita incorporar una envoltura de originalidad. La práctica teatral proporciona una mejora

de los dones que proporciona la naturaleza al actor. Creemos que la envoltura de originalidad a la que se refiere Prieto se consigue mediante la imaginación, propuesta por Stanislavski, dado que anteriormente, incide en la necesidad de crear ilusión escénica, por ello, apreciamos grandes semejanzas entre las ideas de Prieto y Stanislavski.

- La atención en escena.

Existen semejanzas en los planteamientos de Prieto, con la idea de mostrar atención en escena, ya que aprecia Prieto, que los sentimientos parten de una realidad, que es el corazón del hombre, es esencial, este es el mismo en todas partes del mundo. Surgen los sentimientos de lo que el personaje escucha de otro. Es la condición indispensable para que broten sentimientos en la escena. El actor ha de reparar, antes de hablar, si su respuesta está motivada por el texto que acaba de escuchar, del personaje con el que realiza la obra. Esto requiere de atención exterior en escena.

Igualmente encontramos semejanzas entre las opiniones de Prieto y Stanislavski, cuando afirma, que ante una repentina respuesta de un personaje, requiere el actor una representación de gran reposo y silencio; el actor ha de guardar un tiempo antes de responder, pues cuando un sentimiento imprevisto llena la mente, el alma se llena de ideas. Exponer las ideas claramente, requiere incluir pausas de forma adecuada, que separen la ideas y pueda el público asimilar la información. Todo ello con la consideración, de que si el tiempo que tomamos es corto no causa impresión, y si es largo detiene el sentimiento. Será la sutileza y delicadeza del actor quien indique el tiempo adecuado, pues el silencio bien utilizado es a veces más locuaz que el texto. En ocasiones, se precisa emplear silencios entre palabras, lo que corresponde al calderón en música. Este silencio se llena con pantomima, gesto y ademán. Esta idea de la escucha y asimilación del texto, creemos, es idéntica a la que defiende Stanislavski, ya que une a la idea de atención exterior, para escuchar al otro personaje, la idea de atención interior, para comprobar que ha recibido la información y espera reaccionar a ella.

- La relajación muscular.

No es mencionada como tal, aunque sí considera Andrés Prieto, cómo optimizar el cuerpo del actor, por lo que recomienda la práctica de la gimnástica al actor.

- Unidades y tareas.

No divide el trabajo del actor del modo en que propone Stanislavski.

- Fe y sentido de verdad.

Apreciamos en relación a los conceptos de fe y sentido de verdad, en el primer capítulo, dedicado al arte dramático en general. Considera Prieto el arte dramático como un arte imitativa, que se realiza mediante un elevado número de medios, que han de usarse a la perfección para que funcione. El actor debe representar mediante la voz, el gesto, las acciones y los sentimientos; se comienza a desvincular de la vía del fingimiento o no sentimiento de las emociones. Requiere, por tanto, el actor grandes dosis de verdad.

Seguidamente nos detenemos en el capítulo ocho, que Prieto dedica a la declamación, ya que igualmente se desprende de él, que es incondicional para su visión de declamar, dotar de verdad la acción. La declamación es el arte de expresar sobre la escena, por medio de la voz, ademán gesto y fisonomía, los sentimientos de un personaje. Considera Prieto, que es un error declamar al modo de la tragedia francesa, pues no provoca la ilusión pretendida por el teatro entre los espectadores. Las palabras de los actores evidencian que todo es ficción, añade que la declamación trágica española en vida de Máiquez era muy superior a la francesa por el carácter del actor español. Los grandes actores saben cómo agradar controlando y moderando la intensidad de su declamación. Añade Prieto, que los grandes cómicos unen a la inteligencia y sensibilidad, la moderación, así producen los afectos deseados. Saben que la declamación campanuda y hueca que aplaude la mayoría del público ignorante no es la adecuada.

La mala declamación renglonea y canta los versos, subiendo y bajando la voz. Propone cambiar esta terminología de declamar por representar, pues esto es hacer el papel de otro. Al describir la declamación española que imita a la francesa, propia del siglo XIX usa las indicaciones que usase Riccoboni. Propone Prieto una renovación, basada en la representación actoral de la verdad. Este uso de la declamación extendido en España no es considerado válido, para expresar las pasiones, pues el actor centra su atención en la emisión del texto de la forma indicada.

Coinciden nuevamente Stanislavski y Prieto, pues este es consciente de la necesidad del actor de considerar el estado de ánimo del personaje, lo que no deja lugar para vocalizaciones determinadas como correctas por estar a la moda. Sabe Prieto que la correcta declamación requiere de variedad ordenada, sin confusión de matices, estos son el pianoforte de la música y el claroscuro de la pintura; estas peculiaridades deben seguir reglas procedentes del arte, la naturaleza y el gusto. Requieren estos objetivos marcados por Prieto de fe y sentido de verdad en la representación.

Continúa su investigación Prieto e indica que existen tres formas de crear monotonía en la voz; reiterar la misma modulación, mostrar semejanza en las caídas finales y la emisión de frecuentes repeticiones de las mismas inflexiones. Uno de los medios, más propios para evitar la monotonía es, no comenzar jamás la frase en el mismo tono que la anterior, ya que dos frases no significan lo mismo y, por lo tanto, requieren cambio de tono. Lo que da más belleza a la pronunciación es la precisión y exactitud de las inflexiones de la voz. El actor debe observar las inflexiones de la voz, ya que, frecuentemente, debe cuidarse el tono de la declamación, en las transiciones de la calma a un afecto, de un afecto a la calma o de un afecto a otro diferente.

Un elemento fundamental para la correcta representación del texto son los signos de puntuación y de admiración, ellos determinan la manera de decir el texto y cómo representarlo. La expresión de los afectos

es la viveza y energía con que se manifiestan los afectos en la representación teatral. Debe el actor pensar antes de hablar. Todas las indicaciones van encaminadas a que el actor adopte el mencionado sentido de la verdad, en la representación.

Insiste en ello Andrés Prieto, resuelve que la inspiración hace que nazcan ideas y movimientos del corazón, el medio de encontrar la inspiración es entregarse totalmente al asunto de la acción. Cuando el actor se ha entregado al personaje y a la situación, siente un estado de entusiasmo, lo que mejora la representación, en tanto en cuanto, eleva el alma del actor, agranda su cuerpo, da bellezas a sus formas y vigoriza su fisonomía, todo ello, añadimos gracias a la fe y al sentido de verdad que propone Stanislavski.

- Memoria emocional.

Señala Prieto, que la memoria sostenida por la facultad de distinguir, mediante el entendimiento, son buenas herramientas. Y así evitar que el actor en la necesidad de pensar siempre en lo que se ha de decir, jamás piense en lo que dice. Entendemos estas recomendaciones cercanas al uso de la memoria emocional que plantea Stanislavski.

Profundiza más en el tema Prieto. Los recuerdos son el recurso inagotable del actor, allí debe buscar y hallar grandes emociones, solo se expresa bien lo que se ha sentido. Los recuerdos son la principal causa que proporciona al actor esa movilidad, con la que se penetra tan vivamente, de pasiones que no son suyas. De igual modo deben conseguir la precisión el cómico y el actor, en dar el sentido exacto de la palabra, pues ni las palabras sinónimas significan lo mismo. Y sus diferencias en los significados afectan a la representación. Encontramos claras evidencias, entre la funcionalidad que Prieto otorga a la memoria emocional y la que presenta Stanislavski.

- Comunicación.

Precisa Prieto las siguientes pautas que desarrollamos a continuación, enfocadas todas, a establecer el uso de la comunicación interior y exterior. Debe el actor hacer un profundo estudio del corazón

humano, para perfeccionar la declamación y el gesto, según las pasiones que quiere expresar. Para transmitir correctamente una pasión se deben controlar las palabras, el gesto y los movimientos de la fisonomía y el lenguaje fisonómico.

Para 1835, el actor no ha expresado con las cejas las expresiones del personaje según Prieto, él proporciona un nuevo modelo de representación basada en las miradas, son los ojos el elemento fundamental de expresión, que se potencia con la boca, esta muestra los movimientos del corazón.

El maquillaje, mal usado, no ayuda a la expresión del personaje. Señala que el conjunto de las facciones del rostro se llama fisonomía. Para cada disposición del espíritu hay una fisonomía o un cierto movimiento de los músculos de la cara. Señala igualmente, cuál debe ser la correcta postura general o disposición del cuerpo, donde seguimos apreciando influencia de Francesco Riccoboni, los comportamientos en la escena según Prieto deben ser cuidados, la postura medida y estudiada, los movimientos de forma precisa, sin exagerarlos. El actor ha de tener presente la actitud del personaje en todo momento, pues es diferente mirar a escuchar, estas pequeñas reflexiones inyectan verdad a la representación. Se desea que el actor sea un creador, por ello este arte requiere de tantas delicadezas. Este estado creador y creativo, que Prieto propone, requiere en todo momento, una adecuada comunicación interior consigo mismo y una atentísima comunicación exterior con todo lo que le rodea.

Los apartes deben hacerse sin gesto exagerado y sin mirar al público. No se debe provocar el aplauso mostrando al actor y haciendo desaparecer al personaje, esto rompe la ilusión. No comparte Prieto la tendencia del público de aplaudir todo, el silencio del patio de butacas es el mayor aplauso para el actor, que se hace sonoro al presentarse o salir de escena.

Los comportamientos de los actores en escena recomendables son, salir al escenario sin mirar al público y rodear la escena; mantiene que no debe el actor salir directamente a las candilejas, en los monólogos y reflexiones. El actor debe accionar muy poco, y expresar más con la cabeza que con los brazos. Apreciamos un deseo de unificar actor y personaje con estas indicaciones, por lo que afirmamos que pretende lograr Prieto con estas afirmaciones, lo que Stanislavski con el concepto comunicación.

Profundiza más Prieto en este sentido, intentando crear un todo entre actor y personaje, potenciando la comunicación interior y exterior del personaje consigo mismo y el escenario. Afirmar que lo sublime del arte, debe ser adivinado por el juego mudo de todos los actores sin distinción y la mayor habilidad está en hacer hablar en silencio. El actor vulgar representa con la voz, el gesto, pero el gran cómico con la fisonomía, sin moverse y sin hablar, puede expresarlo, con solo querer. El actor debe interesar, aun guardando silencio. Su exterior debe anunciar antes de que hable, lo que va a decir. Debe hablar en silencio. Entre los actores son necesarias las pausas, para que entienda el público y el actor respire, ha de hacerlo muy a menudo, aunque no se tenga necesidad, cuidando de no separar con la respiración, el sujeto del verbo y el sustantivo del adjetivo. En cuanto a las despedidas de los actores suelen ser incorrectas, por la excesiva velocidad con que se hacen los gestos y emiten sus textos.

Valoramos todas estas indicaciones como creadoras de este ser que es el personaje y que debe realizar un actor. Estas ideas de Prieto abogan por convertir la representación en un acto de comunicación del actor consigo mismo, esto es comunicación interior y de los actores entre ellos en la escena, esto es, de comunicación exterior. Refuerza esta idea Prieto con la siguiente idea. La figura del apuntador la considera perjudicial porque apresa al actor con el texto, no aconseja al actor que se limite a repetir el texto sin alma ni calor. Hasta llega a reflexionar sobre la idea de que la concha del apuntador perjudica la ilusión de la representación, pues en los bailes desaparece este cobertizo y se deja ver la escena al

completo. También vemos en esta apreciación el deseo de no entorpecer la creación del personaje correctamente por parte del actor y su desarrollo en la representación.

- El subconsciente.

El subconsciente marcado, por Stanislavski, pretende fusionar la vida del personaje y la del actor y consideramos que Prieto propone también en muchas ocasiones, la misma idea en su teoría. Vemos diferentes ejemplos.

Señala Prieto de la tragedia que es un drama con acción propia, su fin es despertar compasión y ternura y el actor que la representa, ha de sujetarse a la sencillez, este estilo no permite nada que sea campanudo, bajo, ni hinchado, oscuro y afectado. De la comedia sostiene que es la imitación de las costumbres comunes, por ello su estilo es claro, simple y familiar. De la alta comedia considera que será siempre la desesperación de la mediocridad; por su parte la comedia precisa de facilidad, naturalidad, no se debe obrar y hablar con violencia, se necesita forzar a los espectadores a que examinen y corrijan sus defectos exteriores. En el drama se mezclan los caracteres de comedia y tragedia. Por tanto, para responder el actor a las necesidades detalladas, debe hacer un profundo estudio del corazón humano, para perfeccionar la declamación y el gesto, según las pasiones que quiere expresar. Creemos cercana la metodología propuesta por Stanislavski, con el subconsciente, pues señala Prieto, que ninguna disposición es mejor para lograrlas, que la vivencia del actor de las situaciones de su personaje.

Concreta Prieto, que debe el actor contar con nociones relativas a la energía corporal, de la que dice que repartida por todo el cuerpo funciona peor, que concentrada en un solo punto, de este modo la energía adquiere más fuerza.

Por tanto, si el actor cuenta con una presencia esbelta y graciosa, una voz clara, susceptible de modulaciones y una pronunciación exacta y si a estas disposiciones, las acompaña de agilidad y soltura de

movimientos, muestra la gracia del porte en las acciones y en los movimientos del cuerpo, puede el actor responder a las necesidades del personaje, del que afirma se compone de oposiciones. Oposiciones y contrastes son los mayores secretos del arte dramático. El contrasentido se produce, cuando el gusto y la inflexión de la voz expresan otro sentimiento que el del personaje que se representa.

Plantea Prieto condicionantes al actor con los que profundizan mucho más que todos los ensayos y tratados anteriores. Acercamos pues, sus propuestas a esta clave de Stanislavski, el subconsciente, como condicionantes, que según Prieto requiere un actor para su labor actoral.

Como hemos indicado antes, retoma Prieto opiniones de Francesco Riccoboni, en este caso para referirse a un término, el entusiasmo; es uno de los apartados que incluye Riccoboni en su tratado. En este apartado incluido dentro de los sentimientos, relaciona Riccoboni este término con un estado semejante a un ser sobrenatural, y este estado es, en el que Prieto ubica al actor que se sumerge en su personaje y en la situación. Vuelve a recordar a Riccoboni Prieto, al hablar de la adecuada posición del actor, bien plantado con los dos pies en el suelo y brazos caídos de forma natural a ambos lados del cuerpo. Estar derecho graduando la postura para poder mostrarse en su máxima rectitud cuando lo requiera la escena. Y continúa usando información de *El Arte del Teatro* al habla de la nobleza y la majestad, Se desea que el actor sea un creador. Es desde este estado de entusiasmo, donde el actor puede representar y sentir todos los afectos del alma y debe hacerlo con todas las consideraciones expuestas anteriormente. Y además debe considera para su creación, el personaje, que los grandes afectos del alma son los mismos en cualquier parte del mundo, estos afectos al adquirir un grado de violencia son pasiones.

Defiende Prieto que aumentar las dificultades, aumenta los medios de corrección, por ello, indica como preciso ensayar como si se representara, desvela que generalmente los actores no lo hacen, indica

que no se debe ensayar con el texto en la mano, ni economizar en medios durante los ensayos.

Da gran importancia, nuevamente, a la necesidad de que el actor observe atentamente la naturaleza, pues, afirma que leyendo se puede aprender cómo piensan los hombres, pero viéndolos es solo como se puede conocer la manera de expresar sus sentimientos. Así en los personajes de carácter, solo se deben emplear rasgos decididos, sin exagerar la naturaleza, los galanes por su parte mezclan nobleza y finura. Los criados y graciosos generalmente son los más difíciles de realizar, pues han de abandonar conceptos que el actor ha de dominar, la modulación de la voz, la nobleza, la finura.

Este trabajo individual va encaminado a mostrar la unión que debe existir en la representación entre todos los que la realizan, esto es el conjunto. Aunque puntualiza Prieto los problemas que muestra la escena española, a este respecto. Se debe lograr que todos los actores aumenten la expresión del que habla, también los personajes de acompañamiento, que no suelen ser actores, ni estar preparados para ello, además no adecuan su indumentaria a la época, que demanda la obra, debido al poco sueldo que reciben, que les impide adecuar su indumentaria y formarse. Los comparsa y partes de por medio hacen las partes más interesantes, interrumpen la escena y avanzan lo que viene a continuación, aunque no se dan las circunstancias para que resulten así sus apariciones, todos en el teatro están pendientes de estos actores, ellos lo saben y les provoca nerviosismo, torpeza en sus acciones y en sus palabras.

Reconocemos la idea de Stanislavski del subconsciente, de fusionar la vida del actor con la del personaje, en todos los casos que hemos mencionado anteriormente y la vemos demostrada en el caso que propone Prieto de los personajes que llama comparsa.

4.4.2- PROCESO DE LA ENCARNACIÓN EN LAS PROPUESTAS DE ANDRÉS PRIETO.

- La expresión corporal.

Desarrolla Prieto una exhaustiva teoría, relativa al adecuado uso del cuerpo de actor. Toma, como hemos indicado, de referente, a Francesco Riccoboni, para plantear la idea corporal del actor.

Y continúa usando información de *El Arte del Teatro*, cuando habla de la nobleza y la majestad la que considera nobleza elevada a un grado superior, como afirmase Riccoboni.

Cuando detalla los efectos, que producen los movimientos de cabeza, cuello y brazos del actor, también toma un texto extraído del tratado de Francesco Riccoboni, en él advierte de la necesidad de estudiar para lograr airoso movimientos de brazos, no es suficiente con la disposición del actor, este trabajo corporal del actor logrará mostrar las coyunturas señala, es decir, las articulaciones de muñeca y codo. Pretende Prieto, que la acción del actor sea precisa, que sus movimientos adquieran cualidades que todavía en el siglo XIX no han logrado. Aunque desde 1750 es conocido el texto de Francesco Riccoboni, la práctica escénica española no ha fijado la correcta ejecución de movimientos. Ellos necesitan de un principio, desarrollo y fin, así se determina la correcta ejecución del movimiento y lo hace comprensible al espectador. Prieto en este camino de estudio del movimiento, vuelve a remarcar tal información, las articulaciones de los brazos del actor deben dejarse ver. Ayudan a precisar el movimiento actoral.

Del mismo modo, remarca la necesidad de mostrar nobleza en la escena, por ello Prieto, que ha logrado grandes éxitos en los escenarios dentro y fuera de España, incide en la necesidad de realizar movimientos con perfección y elegancia, en la línea de la belleza perseguida por estilo declamatorio francés. Aunque creemos que su idea de movimiento actoral está más cercano a la declamación naturalista, creada por Máiquez, y alejada de la expresividad histriónica y exagerada, de los géneros espectaculares españoles. Todo el exterior del actor ayuda a la palabra

supliéndola a veces, por ello, es preciso concretar cada movimiento e incluye convenciones teatrales, propias de la educación y el decoro. También los encontramos en el tratado de Riccoboni, tales como, no cerrar el puño o no mostrarlo directamente al actor con quien se habla, ni aún en momentos en que se siente gran furor.

En el capítulo siete, llamado Del gesto, se ocupa en su *Teoría del Arte Dramático* de la expresión externa del actor, de lo que percibe el público; este se compone de los movimientos del cuerpo, esto es gesto y acción, así como, de las modulaciones de la voz, esto es la declamación. Aprecia Prieto, que debe el espectador percibir con una sola mirada que los ojos, boca y manos del actor obran de acuerdo y dicen la misma cosa cada uno con su idioma. Del mismo modo afirma, que tener una acción natural, consiste en mostrarla conforme a lo que haría o debería hacer el personaje en cada una de las circunstancias, por las que el autor le ha hecho pasar sucesivamente. Esto precisa de la incorporación de la línea de movimiento al texto, y por ello toma Prieto una línea de movimientos similar a la propuesta por Francesco Riccoboni, que vimos en la traducción de Joseph de Resma. Movimientos cuidados, mostrando la segmentación de las articulaciones, con sucesiones de movimiento no cotidianos. En este sentido conserva Prieto el gusto estético del teatro ilustrado, la estilización y artificiosidad de movimientos.

Aunque no parece esta concepción de la gestualidad actoral, cercana al realismo o naturalismo, Prieto insiste, el secreto del arte declamatorio es tener presente a la sociedad que se representa. Para ello se precisan oposiciones y economía de movimiento, sin embargo, indica que los actores cuidan más el realizar el movimiento con gracia y ligereza que en hacer el movimiento adecuado. Insiste Prieto en que las acciones nobles requieren de poca gesticulación. El actor debe oír y gesticular con los ojos.

El movimiento de los brazos en todo papel noble o trágico debe asemejarse, a la agitación de las ramas de una encina, impulsada por un

suave viento. Estos movimientos demuestran que todo está estudiado y convenido.

Da muestra Prieto de los muchos avances en expresión corporal que propone su teoría, aunque no toda la profesión los ha asumido. Solo un pequeño sector de la profesión, con un punto de conexión, alrededor de Isidoro Máiquez y Juan de Grimaldi, sí hacen evolucionar la escena en sus representaciones, así como, se preocupan de hacer llegar su visión teatral sobre la puesta en escena, en sus reflexiones, ensayos y teorías.

Así Prieto, al describir el modo de trabajo del actor español concluye, que deben poner más cuidado y arte para evitar que parezcan faltos de libertad, pues se hace evidente la falta de ensayo. Muy cercanas las valoraciones de Prieto, de las que dejara Bretón de los Herreros el año anterior. Propone Prieto sus soluciones para evitarlo, respetar las indicaciones del director de forma sencilla, sin que parezca estudiado, durante la representación, obrar según circunstancias, sin que cualquier incidente transforme el plan ideado, no usar la afectación de movimientos, pues resultan ridículos con sus gestos faciales y las sensaciones se transmiten en la gestualidad y en las miradas. No deben, mostrar lo que no sienten, en ese caso el actor solo muestra al público muecas, lo que corresponde a un personaje cómico encarnado por el bajo cómico.

Da gran importancia al modo de andar del actor dramático, pues puede determinar el carácter del personaje, así como la acción que realiza, o el estado emocional del personaje. Requiere ejercicio y constancia. Destaca Prieto que cualquier movimiento del actor en escena tiene significado. El acto de mirar, a la vez que camina el actor puede determinar su pensamiento, es decir, si mira para abajo piensa en el pasado, si mira para el cielo piensa en el futuro y el que mira a todos lados no piensa en nada. Ya habían sido consideradas estas acciones anteriormente, por otros teóricos del tema. El modo de caminar, igualmente, da información del personaje, propone un caso evidente, a un personaje noble no le corresponde un andar rápido precipitado. Del

mismo modo el tipo de paso determina el tipo de pensamiento que aborda al personaje. Un paso grande no es igual que un paso firme y tranquilo, afirma, cuando el hombre desarrolla sus ideas fácilmente su andar es libre, cuando las ideas se le presentan con dificultad su paso es más lento y cuando una duda importante, viene a su cabeza, se detiene de pronto; en las situaciones en que el pensamiento es dudoso, entre entrecortadas ideas, y encuentra por todas partes dificultades y obstáculos, el andar es irregular y sin dirección determinada.

Su profundo estudio recoge infinidad de situaciones, en las que el actor, debe velar por comunicar al espectador todas las vivencias y emociones que siente su personaje.

Vuelve a coincidir Prieto con Stanilavski, en la idea de que el actor debe aumentar el círculo de aprendizajes. Indica los primeros principios que deben estudiar en teatro; son, pronunciación, saber respirar a tiempo y reparar detenidamente en la planta o ademán, esto es la posición, sobre todo en la entrada y salida de escena. El actor debe ampliar el círculo de sus conocimientos, leer a los grandes poetas. Y para ello el actor ha de saber usar la memoria, imaginación, el juicio, el gusto, la razón, la discreción, la sabiduría y el entendimiento. A este respecto propone Stanislavski integrar en la formación del actor técnicas corporales no teatrales.

Prieto parte de la idea de que solo la naturaleza crea al cómico y el ejercicio solo lo perfecciona. Destaca los beneficios del ejercicio físico para desarrollar músculos y facultades físicas, así propone Prieto la gimnástica para vigorizar y agilizar el cuerpo. Del mismo modo invita al lector a superarse con el estudio y el trabajo constante, lo estimula afirmando que el genio es una aptitud que supera a la aptitud del paciente. Del mismo modo anima al actor a trabajar partiendo de su seguridad, asegurando que, si parte el actor de una idea elevada de sí mismo, triplicará sus facultades al trabajar. Sin precipitación ni lentitud el actor ha de buscar lo que le interesa y precisa que las ideas huyen de quien las persiguen y asaltan al que no las busca.

Incluso indica recomendaciones al actor más allá de su ejercitación de la técnica. Fortalece el entendimiento, dice, hacer ejercicio, comer y dormir poco.

- La voz y la palabra.

Profundiza Prieto en cada componente participante en el hecho de hablar y en su modulación para buen uso, presenta indicaciones, generalmente acertadas para adecuar el uso de la voz, a las necesidades del personaje. Detalla los factores que el actor ha de dominar en la correcta ejecución, presenta la articulación, el acento, respiración y los condiciona todos, acertadamente, al uso de los signos de puntuación que aparecen en el texto, comprende Prieto como Stanislavski que el texto es la partitura del actor. De este modo encontramos indicaciones de Prieto que precisan el uso de conceptos propuestos por Stanislavski, el subtexto, los compases del habla y la entonación.

El estudio de la técnica vocal para el actor que propone Prieto, parte del hecho de que hablar, se basa en la expulsión del aire arrojado en los pulmones, así, sacar el sonido de la boca y modularlo con los labios. El sonido tiene tres partes distintas, el principio, emisión del sonido y el fin, en estas partes es preciso que exista armonía, así como, es conveniente redondear los sonidos, la calidad del sonido contribuye a la expresión de los sentimientos. Por ello, propone usar el término medio de la voz, de su registro, para que el actor trabaje de forma más cómoda. Ha de sostener la emisión de la voz hasta el final de la frase. Igualmente, Prieto asegura, que el trabajo previo del actor siempre aporta frutos a la representación, coincidiendo con Stanislavski a ese respecto. Indica Prieto que debe siempre sacarse la voz del pecho, este es el motor de la voz, la boca ejecuta los sonidos, la garganta solo debe servirles de paso, estos están determinados por la constitución física de su órgano, el trabajo y el oído fortifican esta constitución. Este proceso es el que debe seguirse generalmente. Excepto en las situaciones de gran furia.

Por otra parte, el alma de la voz está en los sonidos prolongados y sostenidos, esta precisión que hace Prieto, la creemos muy importante

porque da un paso al estilo realista en la representación. Los sonidos sostenidos se corresponderán con la emoción sentida por el personaje, al sentir el actor la emoción será emitida con el gesto y la voz, su duración se corresponderá con el tiempo que dure la emoción sentida. Por ello, incide en la necesidad de no elevar la voz, sino apoyarla hasta el final de la frase. Cuando menos se grita, más atención presta el auditorio.

Según el carácter o estado del personaje el actor o cómico ha de tener un tipo de voz. El actor trágico debe tener la voz fuerte, majestuosa y patética, debe mandar, exigir la atención e imponer respeto a los oyentes, nunca debe mostrarla cantada, sino declamada.

El actor durante la representación debe tener la facultad de usar la voz a su antojo, dominarla, según lo demanden las circunstancias de la obra y así dar colorido a la representación. Cuando el cuerpo está comprimido el órgano de la voz se incomoda y desnaturaliza, en cuyo caso se acabó la verdad y el abandono.

Llama Prieto articulación a la pronunciación clara y distinta de las palabras, al impulso que reciben las palabras los sonidos, por el movimiento súbito y repentino de las partes movibles del órgano de la voz. Ha de conocer el actor el sonido de las consonantes, el verdadero sonido de las vocales, colocar el acento donde se debe y respirar a tiempo. Es necesario tomarse tiempo para aspirar, controlando la fuerza en su emisión, economizando, gastando solo el que la voz exige. Es preciso respirar con frecuencia y de modo que el espectador no lo note. Para la correcta pronunciación del actor, este debe abrir bien la boca, hablar despacio, distinguir los sonidos, sostener los sonidos finales y separar las palabras. Culpa a la necesidad de aprender de memoria el texto y recitar en voz alta, de la mala expresión del actor, ya que el texto aprendido de memoria provoca que al recordar el actor las palabras, arrastre y alargue las sílabas. Por tanto, se deben articular todas las sílabas, sostener los sonidos, suspender la voz mediante pausas necesarias para la cadencia, el oído y la respiración misma.

Profundiza Prieto aún más, en los conceptos que ayudan a una correcta emisión del texto. Se detiene en el acento, como hiciese Stanislavski, afirma que es el tono con que se pronuncia una palabra, la mayor o menor elevación en ciertas sílabas. Llama al acento la pantomima de la voz. El acento miente menos que las palabras, sostiene, por lo que entendemos el acento, como el sentido con que se dice el texto, esto es el subtexto, que viene determinado por la obra teatral.

El alma contiene todos los tonos necesarios para la expresión. Liberándola de las percepciones de los sentidos los puede hallar. Las encuentran los poetas o autores y por ello los actores deben igualmente hacerlo. El uso de los tonos se llama entonación y no deben confundirse los tonos entre ellos. Existen suficientes entonaciones para todos los sentimientos, es la palabra el vehículo para llevar las emociones del personaje al espectador, la palabra con la entonación adecuada. Pero la exactitud de la entonación depende de la voz.

Esta exactitud de la entonación se desprende del texto, la puntuación o arte de colocar puntos y comas, dirige el texto del actor como las notas a la música al músico, lo que da facilidad y variedad a las inflexiones. Según Prieto la tragedia requiere más signos de puntuación para señalar el tipo de pausa que requiere, habla Prieto de la necesidad de usar medias comas, y cuartas partes de ella.

Aunque continua Prieto profundizando en este aspecto. Añade que la respiración no tiene nada que ver con la puntuación, es el sentido de la frase quien decide, el modo de puntuar y consecuentemente el de respirar. La belleza de un texto escrito por un autor requiere de la pureza de la prosodia del lenguaje hablado o declamado. La prosodia se compone de la duración de las sílabas, del acento que determina el tono de la sílaba y la aspiración, modo en que denomina la intensidad. Un actor que representa maquinalmente se limita a recitar. Para la comedia, indica que debe el actor recitar, decir los versos de forma más natural, no debe declamar o cadenciar los versos y no debe apoyarse en la rima. Realiza un profundísimo estudio sobre la voz y la palabra Prieto, tocando todos

los géneros y elementos constitutivos de lo que Stanislavski llamará compases y leyes del habla.

- El tempo ritmo.

Es tenido presente en cada afirmación anterior de Prieto, puesto que cada movimiento, gesto y acción de actor ha de realizarse desde el pensamiento del personaje condicionado por la obra de teatro, le afectará tanto lo que diga el personaje, como lo que oiga. Este proceso de escucha y respuesta dictamina el tempo ritmo de la obra.

- La caracterización.

Considera Prieto la caracterización como imprescindible para dar información al espectador, por ello, ha de ser precisa y propone que en la formación del actor, es necesaria, ha de conocer la lengua de su personaje en su correcta pronunciación y en cuanto al sentido que le da el autor, ha de conocer historia para dar a los personajes el carácter que se les atribuye y para elegir los trajes y la decoración de la época.

Recomienda a las compañías vestir adecuadamente a los actores para cargar de realismo y veracidad a la escena, en lugar de dar cabida a la indumentaria, que adquieren los actores con escasos recursos económicos, generalmente, falta de rigurosidad.

4.5- BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LAS PROPUESTAS DE CARLOS LATORRE. NOTICIAS SOBRE EL ARTE DE LA DECLAMACIÓN QUE PUEDEN SER DE GRAN AYUDA A LOS ALUMNOS DEL REAL CONSERVATORIO.

En esta obra de 1839 se aprecian las ideas vistas con Andrés Prieto, nos encontramos ante una generación de actores que avanza un gran paso a la veracidad en escena, veracidad y realismo que se han de medir con los parámetros de la historia del país y la estética marcada en la literatura dramática de 1839. Así el teatro, una vez más, sirve de espejo y termómetro de la sociedad. Presenta Carlos Latorre la misma reflexión que hiciese Prieto, el término declamación ya no responde a la realidad que se muestra en escena. Prefiere la locución ejecutar la tragedia pues, explica certeramente el concepto de representar, ya que el actor, representa con el personaje lo que el autor desea explicar, e incluso, completando el mensaje del autor, con la representación del personaje. Entiende al actor como intérprete del autor dramático.

Acepta Latorre, que en el arte de decir los versos hay una parte mecánica, y alguna regla que aprender, si un actor juicioso enseña al joven estudiante puede, contando con la experiencia del actor, ahorrarle en estas partes de técnica, tiempo y errores en su aprendizaje. Con ello entendemos, que parte ya del concepto de clase práctica de declamación, para alumnos del Conservatorio, la formación actoral a puertas de 1840 se somete, a las pautas marcadas por la práctica escénica. Lo afirmamos por la escasa información que presenta Carlos Latorre, en comparación con los ensayos de Félix Enciso Castrillón de 1832, Bastús y Carrera de 1833 y Andrés Prieto de 1835, aunque todos y, sobre todo este último, inciden en la necesidad de realizar prácticas escénicas, para una correcta exposición de la declamación, o representación. No obstante, el breve ensayo de Latorre se acerca a la filosofía actoral, que ampliamente desarrolla Andrés Prieto.

Sometemos a análisis las propuestas de Carlos Latorre.

4.5.1- PROCESO DE LA VIVENCIA EN LAS PROPUESTAS DE CARLOS LATORRE.

- Las circunstancias dadas.

Plantea Carlos Latorre la necesidad de documentación previa que requiere el actor. Los actores que representen solamente personajes inferiores, indica como ejemplo a los cómicos, requieren de menor estudio, afirma; ya que estos encuentran ejemplos vivos en su día a día. El actor que representa al héroe, en cambio, ha de buscar la información en crónicas y libros. El actor trágico ha de estudiar todas las circunstancias que rodean al personaje, no puede cometer el error de imitar a personas valientes de su entorno, no es válida esa forma de representar a un héroe. Incluimos en este punto de las circunstancias dadas, esta idea de la forma correcta de documentación del actor, porque consideramos esta idea, una convención sobre la que trabaja Carlos Latorre, el actor trágico no puede documentarse en la sociedad que le rodea.

- El sí mágico.

Afirma Carlos Latorre que el actor debe ceñirse siempre al papel, y nunca el papel al actor. La naturaleza debe ser el modelo que se proponga imitar siempre el actor, y, por consiguiente, el objeto constante de sus estudios. Por tanto, el actor requiere de grandes dosis de creatividad, que le permitan mimetizarse con el personaje. De este modo afirmamos, que según Carlos Latorre, el actor requiere del uso del sí mágico, del modo en que indica Stanislavski. Aunque teniendo presente la convención señalada anteriormente, el cómico puede tomar un referente en su mundo externo, aunque el actor trágico debe tomar el referente de la historia, no de la sociedad circundante.

Seguidamente destaca la necesidad de que el actor cuente con inteligencia, esta actúa después de la sensibilidad, juzga las impresiones

recibidas y la inteligencia ejecuta, decide como poner todo en marcha, dirige las fuerzas físicas e intelectuales del actor. Ayuda a encontrar la unión entre las palabras del autor y el carácter de los personajes, a completar con el gesto aquello que los versos no llegan a completar.

El actor ha de contar con esta sensibilidad, especialmente afinada para las fuertes emociones. Encontramos gran semejanza entre la idea del sí mágico y la idea de Carlos Latorre, de ordenar sus ideas y actuar según ellas, en la concreción de su personaje.

- La imaginación.

Carlos Latorre sostiene, que el actor ha de contar con una gran sensibilidad, e inteligencia, que condicionan el tipo de expresión del actor en la escena. La sensibilidad es la facultad que tiene el actor, de conmoverse fácilmente, de agitarse hasta el punto de dar a sus facciones, la expresión y a la voz, la expresión de dolor que conmueven al espectador y, a veces, provoca sus lágrimas. A estos conceptos une la imaginación, que no a la memoria para recordar; reclama una imaginación plástica, creadora, activa, poderosa, que asocie al actor las inspiraciones del poeta. Que lo lleve a tiempos pasados, que le permita conocer a personajes históricos, que le muestre como por magia, su fisonomía, su lenguaje, sus costumbres todos los matices de su carácter. La sensibilidad también es un factor importante, sensibilidad a esta facultad, que se apodera de los sentidos, conmueve su alma, le sitúa en las situaciones más dramáticas como si fueran suyas.

- La atención en escena.

Plantea Carlos Latorre, que precisa el actor de control absoluto sobre la sensibilidad que exija la obra, pues es la obra la que decide cuando la precisa el actor. La inteligencia debe estar, siempre alerta para obrar conjuntamente, con la sensibilidad, pues, lo que haga en el escenario el actor ya es imborrable.

El actor requiere, por tanto, de sensibilidad e inteligencia; de la naturaleza puede recibir sus principales dotes, la figura, la voz, la sensibilidad, el juicio, y la pureza; el estudio de los maestros, la práctica del teatro, el trabajo y la perfección pueden perfeccionar estas dotes.

Del mismo modo, apreciamos semejanzas entre el concepto de atención en escena del actor, constante y los requerimientos de Carlos Latorre.

- La relajación muscular.

Al contrario que Stanislavski, indica Carlos Latorre que debe tener el actor un sistema nervioso, tan modelable que se conmueve con las inspiraciones del autor, ha de ser siempre así, no dejarse llevar por la costumbre de estar delante del público y relajar los nervios tras de la primera función y resultar mediocre en la representación.

Puntos de partida diferentes, tienen ambos maestros.

- Unidades y tareas.

No menciona Carlos Latorre ningún método de trabajo que haga referencia a esta división realizada por Stanislavski.

- Fe y sentido de verdad.

Considera Carlos Latorre, que la poesía sirve para dar grandeza y majestad a la naturaleza, que ya cuenta con un alto grado de belleza.

Todos los personajes usan un lenguaje propio de la naturaleza, también los que soportan dolores, grandes responsabilidades políticas, o violentas pasiones. Muestran un lenguaje elevado e ideal, pero igualmente, el de la naturaleza. El único objeto de estudio de la naturaleza, a la que considera Carlos Latorre noble, animada, engrandecida, pero sencilla al mismo tiempo, es el tema principal que ha

de estudiar el actor. Considera que las expresiones más elevadas son las más sencillas.

Es falsa la creencia, de que la tragedia es un género exagerado, esas afirmaciones, denotan falta de reflexión, mantiene Carlos Latorre. Esta idea generalizada, demuestra que no se ha realizado un estudio profundo de las pasiones. Así pueden verse tragedias mal escritas y mal representadas, por falta de estudio de sus responsables. Por tanto, comparten en este sentido, la idea de mostrar verdad en el escenario, tanto Stanislavski como Carlos Latorre

Encontramos otra pretensión de buscar la verdad en la afirmación de Carlos Latorre que, propone economizar la acción, entendida como un lenguaje, la acción ha de ser natural, el exceso de acción acaba con la nobleza del personaje, no se necesita gritar para dar una orden, el poderoso saber usar el peso de su voz para hacerse obedecer.

Y continuamos encontrando similitudes. Corresponde a la inteligencia medir la extensión de movimiento lento o rápido, en la dicción, según la situación. El actor debe meditar antes de hablar, tomarse tiempo para ordenar las ideas del personaje, mientras tanto la fisonomía continúa dando información, en los momentos de silencio, si no es así, los silencios son fríos.

Existen situaciones tan violentas, que se muestran por la expresión de un gesto o mirada, sin texto, es lo que se denomina acción muda. Si la violencia se muestra con el texto que ha de emitirlo el actor con rapidez y claridad, llegan a las palabras a la boca a la vez que las ideas al pensamiento.

El actor puede realizar personajes, que no se corresponden con su carácter usando para encarnar las pasiones demandadas, la sensibilidad a la inteligencia. También en estas afirmaciones de Carlos Latorre, hallamos intencionalidad de dotar de verdad la escena.

Del mismo modo, Carlos Latorre defiende la idea, de que estudiando detenidamente a los grandes personajes políticos o apasionados, de las obras decimonónicas, se comprueba que el texto de los personajes es engrandecido y la expresión a la vez, sencilla y natural. La poesía sirve de adorno, hace la misma afirmación que hiciese Antonio Rezano en 1768. De este modo justifica la necesidad de dotar de verdad la representación. Y añade más. Explica la idea de que la mediocridad de los actores y la falta de formación ha generado la idea equivocada sobre la tragedia. El ejemplo que presenta es muy clarificador, dos personas de clases sociales diferentes, un duque y un zapatero, usaran las mismas palabras ante un suceso no cotidiano, el duque bajará a la naturaleza, olvidando sus modos de comportamiento y el zapatero dejará sus formas vulgares, subiendo a ella. Se comportarán como hombres, sin artificio. Expone ejemplos donde recoge claramente sus conclusiones. Una mujer ante la cuna vacía de su hijo fallecido tendrá el mismo comportamiento independientemente de la clase social y el país a los que pertenezca.

Considera que el actor de comedia necesita menos estudios para encarar a sus personajes, aún así, han de tener las mismas cualidades morales y físicas; en el actor trágico han de ser más poderosas. El actor cómico debe hacer menos estudio, aunque tanto el cómico como el trágico han de tener las mismas cualidades morales y físicas. La imaginación del cómico debe trabajar menos; los objetos que representa, los ve todos los días, participa de la vida de los originales que retrata.

La naturaleza del actor cómico habla y actúa en sus imitaciones, el actor trágico necesita salir del círculo en que vive, para elevarse a la altura en que el genio del poeta ha colocado y revestido con formas ideales. Estos personajes han de mostrarse con un lenguaje elevado, un acento natural, una expresión sencilla y verdadera, este es el factor más difícil del actor trágico. Valora como positivos los resultados en que un actor trágico hace comedia, aunque no ocurre así en la tragedia, realizada por un cómico, suele ser un fracaso.

Entiende Stanislavski la fe como la real posibilidad de que existan los hechos que describe la obra y el sentido de verdad como la real ejecución en escena de estos hechos por parte del actor, todos los casos expuestos anteriormente, aportados por Carlos Latorre en su filosofía teatral responden a los principios de fe y verdad.

- Memoria emocional.

Carlos Latorre recurre a la memoria del actor, le recomienda recordar sus entonaciones, los acentos de su voz, la expresión de su fisonomía, el grado de abandono al que se entrega, todo lo que, en un momento de exaltación, ha podido contribuir al efecto. Su inteligencia después somete a revisión todos los medios, los analiza, los fija en su memoria y los conserva, para producirlos en las siguientes representaciones, son tan fugaces estas impresiones, que conviene repetirlas varias veces en las escenas, entendemos que durante los ensayos. La inteligencia reúne y conserva lo que la sensibilidad ha inspirado al actor, esta, pasado tiempo puede ofrecer al público obras de poca diferencia perfectamente ejecutadas al completo.

Incluye, por tanto, Carlos Latorre el concepto de memoria emocional en su método actoral, aportando a sus representaciones frescura, dado que las reacciones de los actores durante la representación se basarán, en las experiencias vitales de los actores.

- Comunicación.

Pese a no mencionarse en ningún momento, el concepto de comunicación en las reflexiones de Carlos Latorre, afirmamos que va impresa todas sus ideas, pues como hemos visto hasta el momento, todos los conceptos tratados, las circunstancias dadas, el sí mágico, la imaginación, la atención en escena, la relajación muscular, la fe y el sentido de verdad y la memoria emocional, requieren para una precisa ejecución actoral, una adecuada comunicación interior y exterior.

- Subconsciente.

El uso del subconsciente propuesto por Stanislavski, es compartido por Carlos Latorre, pues una de las primeras ideas de Carlos Latorre es que, si el actor es capaz de crear a otros seres, con su representación, la capacidad de crear vidas diferentes a la propia del actor nace con el actor mismo, el genio creador no se aprende. El joven que se quiera dedicar al arte de la representación ha de tener las facultades necesarias, para pintar pasiones y caracteres. Si el alumno posee ese genio creador, la opinión de personas entendidas en el tema, le puede ayudar.

Defiende la idea de que el actor sensible tendrá siempre mejor guía, que el actor muy inteligente, pues este puede resultar frío. El actor que cuente con las dos facultades será perfecto. Estudiando consigue el actor ensayar con su alma en el sentimiento de las emociones, con su voz en sus acentos propios de la situación que tiene que pintar. Va al teatro a ejecutar estas facultades y a entregarse a las emociones que su sensibilidad le sugiere.

4.5.2- PROCESO DE LA ENCARNACION EN LAS PROPUESTAS DE CARLOS LATORRE.

- Expresión corporal.

No hace Carlos Latorre, indicaciones precisas para realizar con cuerpo o gesto. Como buen actor especialista en texto teatral, da indicaciones sobre la acción del personaje basadas en el texto, lo que dice el actor se ha de realizar, corporalmente, con naturalidad en escena. Exige economía para la acción, entendida como un lenguaje, la acción ha de ser natural. El actor debe meditar antes de hablar, tomarse tiempo para ordenar las ideas del personaje, mientras tanto la fisonomía continúa dando información, en los momentos de silencio, si no es así, los silencios son fríos. Basa Carlos Latorre todo el trabajo actoral en los valores emocionales, sensibilidad, inteligencia, imaginación, etc y la

incorporación corporal a la acción debe responder, a un principio de lógica y verdad.

- La voz y la palabra.

El estudio de la voz del actor debe ser como el de un instrumento. Trabajar su dureza, enriquecerla con acentos de pasión, conseguir que obedezca a las delicadas inflexiones del sentimiento, conocer sus cualidades para hacer valer las cuerdas armoniosas, porque tal es el poder de una voz sensible, concedida por la naturaleza o adquirida por el arte, que puede conmover hasta a los extranjeros, solo por el sonido, sin comprender el idioma.

No se debe gritar la tragedia pues, cansa al espectador, aún más cuando se mantiene un tiempo. El actor debe esconder su esfuerzo hasta en las escenas más violentas, debe cuidar de que no se aprecie la respiración fuerte, ni prolongada; debe evitar un sonido quejoso al tomar aire. Expone una norma para una correcta inspiración, respirar antes de que el aire se acabe en los pulmones, ha de tomar poco aire y a menudo, sin cortar los versos, propone coger aire antes de las vocales, a, e, o para que el público no aprecie el recurso del actor. Otros actores fingen llanto para realizar la gran inspiración, aunque esto tiñe la escena de un tono plañidero. También es preciso controlar las lágrimas, usadas con economía conmueven, pero teniendo cuidado de servirse de los tonos medios de la voz, nunca de las altas, pues emitir sonidos agudos dejan de enternecer. Las lágrimas deben ir con un tono de voz medio, para mostrar acentos patéticos y dolorosos, que van directos al corazón. Hay situaciones muy dolorosas, como en las grandes desgracias, en que las lágrimas no aparecen, todo cae sobre el corazón. La voz pronuncia palabras ahogadas, penosas, siniestras, mal articuladas, acompañadas de miradas estúpidas, y son estos elementos más efectivos que las lágrimas, este ejemplo es resultado de la observación de la naturaleza.

De la misma forma que con trabajo corporal del actor, en el caso del uso de la voz, Carlos Latorre recurre a las herramientas emocionales del actor.

- El tempo -ritmo.

Apreciamos en todas las indicaciones volcadas por Carlos Latorre, el uso de la razón, de cada uno de los apartados anteriores se desprende, que la lógica con que el autor realiza el texto debe ser absorbida por el actor para su ejecución en escena, esa lógica, acompañada de verdad determinan los tiempos y ritmos de toda la obra.

- La caracterización.

Es preciso que el actor de tragedia sea un gran conocedor de la historia, esta desvela el concepto de héroe que han de representar, así como desvelará los trajes que usaban, sus comportamientos, sus gestos, ademanes y todo lo que puede contribuir al complemento de la ilusión en la representación.

Además de memoria que es indispensable, necesita el actor una figura y facciones adecuadas a los papeles que esté destinado a representar, una voz fuerte y de fácil modulación, una buena educación, el conocimiento de las costumbres de los pueblos, el carácter particular de los personajes históricos.

La caracterización que requiere el actor, según Carlos Latorre debe fraguarse con sus cualidades, físicas, emocionales y culturales en la línea del concepto de caracterización que defiende Stanislavski.

4.6- BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LAS PROPUESTAS DE ANTONIO BARROSO. *ENSAYOS SOBRE EL ARTE DE LA DECLAMACIÓN*.

Ya en el prólogo duda Barroso, de la teoría teatral, pues cree pobre, la que se pueda dar, con respecto al uso que de ella hacen los grandes actores, ya que, sin el genio del actor, ninguno podría realizar bien una declamación. No realiza grandes aportaciones al trabajo actoral de 1845, sí deja constancia de cómo era realizado. Proporciona datos referidos a las metodologías usadas, por los actores y resulta interesante comprobar, que presenta como existentes, en las representaciones teatrales, las dos líneas expresivas, vistas anteriormente en otros autores, para mostrar la emoción y el estado de ánimo del actor. Una línea que pretende mostrar los sentimientos y emociones, sentidos por el actor, marcados por el pensamiento y otra que pinta las emociones del personaje, sin la necesidad de que el actor las sienta, esta es la fisiognómica. Si Antonio Barroso habla de las dos metodologías es porque coexisten en los escenarios del Madrid de 1845, y si se decanta por la primera es porque, la representación más realista es una tendencia que se ha dejado apreciar en los escenarios, aunque no está consolidada. Coincide con Stanislavski desde el principio de su teoría, recoge el maestro ruso que la teoría solamente no hace al actor, esta es una base sobre la que trabajar. Del mismo modo opina Antonio Barroso.

Coincide igualmente Barroso con Stanislavski en la idea de que la mejor metodología, para estudiar las reglas del arte es observar, el modo en que funcionan las capacidades intelectuales y observar las reacciones de los que nos ven y escuchan, afirma Barroso. El actor como intérprete del poeta, es el alma de las composiciones, ya que dan vida a los seres que ha creado el poeta. Así pues, Barroso no intenta crear reglas para el arte dramático, plantea las características que debe cumplir el trabajo del actor, indica el estudio que, imprescindiblemente, el corazón humano debe aprender, el efecto que las pasiones y los sucesos de la vida producen en el hombre. Indica cómo debe desenvolverse el actor en

escena, cuáles son sus expresiones, sus movimientos en acción y diversas modulaciones, de la voz. Estas reglas no deben oprimir el pensamiento. Desea unir estos principios, aunque para ser usados como idea a seguir, no como norma obligatoria. La originalidad y la independencia constituyen el genio, cuando se limita a las reglas del arte se muestran el genio sin brillo.

No obstante, el capítulo V profundiza en lo que llama Estudios especiales. El extenso capítulo especifica que el rostro es la parte principal para el reflejo de las emociones y se evidencia con ojos, cejas, frente, boca y nariz. Menciona el estudio de Fermín Eduardo Zeglirscosac como vehículo para hacerlo.

Deja ver la presencia de la fisiognómica, presente aún en 1845, pues señala como zonas de expresión, las zonas indicadas por Zeglirscosac cuarenta y cinco años atrás. Aunque matiza, el rostro es la expresión del sentimiento; la expresión ha de ser libre, natural, precisa y ha de acompañar a la palabra; en este sentido comparte la opinión de Carlos Latorre. Al presentar Barroso ambas líneas de expresión facial, entendemos que prefiere la segunda más novedosa y cercana al naturalismo, aunque la primera recogida por Zeglirscosac en 1800 sigue vigente en la profesión actuarial.

Desarrolla Antonio Barroso, a lo largo de dieciséis capítulos, una gran cantidad de información relativa al concepto de representación teatral, historia del teatro, enseñanza adecuada del actor o puesta en escena, entre otros contenidos.

Capítulo I- Necesidad del teatro. Su reforma, sus medios más adecuados, para llevarla a efecto.

Capítulo II- Dotes del actor. Constitución física. Voz. Pronunciación. Memoria. Alma impresionable. Inteligencia.

Capítulo III- Estudios del actor.

Capítulo IV- Educación del actor y de la actriz. Educación social y religiosa.

Capítulo V- Estudios especiales. De la figura y acción. Del gesto y de la vista. De la voz y de las modulaciones.

Capítulos VI- Medios de corrección a vicios de pronunciación. Voz dura y poco flexible. Distracción. Ejemplos.

Capítulo VII- De la imitación, sus vicios, sus ventajas.

Capítulo VIII- De la naturalidad, como entenderse. No basta presentar la verdad.

Capítulo IX- Del llanto. De la risa.

Capítulo X- Monotonía. Transiciones.

Capítulo XI- De la confusión de los afectos. Distintos caracteres del hombre. Diversos aspectos y accidentes de una misma pasión.

Capítulo XII- Estudio filosófico de las pasiones.

Capítulo XIII- Enajenaciones mentales. Sus diferencias [...]

Capítulo XIV- De la comedia de su declamación.

Capítulo XV- De la tragedia.

Capítulo XVI- Del drama. Reflexiones generales del director. Régimen interior. No robe un interés personal el efecto general del cuadro. Defecto de la imitación personal. El buen actor debe hablar con el silencio; no debe olvidar un momento la escena. Inteligencia de todos los papeles. Entradas y salidas. Pausas. Olvidar al público. Apartes. Final de la comedia. Darse cuenta del papel que se ha desempeñado.

Sometemos estas ideas del ensayo al análisis comparativo.

4.6.1- EL PROCESO DE LA VIVENCIA EN LAS PROPUESTAS DE ANTONIO BARROSO.

- Las circunstancias dadas.

Incluimos la siguiente información en este apartado, porque consideramos la convención de Antonio Barroso, como unas circunstancias dadas para el personaje. Afirma en el capítulo XIV, que en la representación de la tragedia, debe aparecer la declamación, defiende que la comedia no la precisa, pero la tragedia en su ejecución sí, lo que no significa que se pierda verdad en la representación del género trágico. La declamación no es un canto, advierte. Entiende la declamación como un realce de la misma verdad, aunque sí requiere naturalidad, sostiene. Admite ciertos tonillos, que constituye su cadencia, la declamación cuenta en su ejecución de una música natural. En la declamación se oye la música de la naturaleza, considera que la declamación está también fuera del teatro, y por tanto debe aparecer en él.

Con esta idea de representación teatral y declamación actoral se generan las representaciones teatrales y los trabajos actorales en 1845, por ello las consideramos circunstancias dadas al personaje. Son condiciones que debe cumplir el personaje con su expresión oral, si bien, podrían además aparecer rasgos de la fisiognómica para la expresión de los afectos, aunque Antonio Barroso, en este caso, prefiere cambiar estas expresiones, pintadas en el rostro, por el sentimiento del actor.

- El sí mágico.

Para sus creaciones necesita el actor genio, sensibilidad e inteligencia; son características básicas que coinciden, con las que indicara Carlos Latorre seis años atrás, actor que ya hemos mencionado, que parece lógico pensar, que las utilizaba en sus representaciones y que además coincide con las que aprecia Antonio Barroso en Julián Romea. Con estas dotes entendemos que propone ponerlas al servicio del actor para crear el sí mágico.

En el capítulo II estudia las dotes del actor, de las que destacamos las más importantes. Fisicamente el actor debe tener una figura proporcionada, ha de ser fuerte y resistente. Su voz ha de ser clara y armoniosa, la pronunciación clara y exacta. La memoria es indispensable, el actor que carezca de ella depende del apuntador y no es recomendable, debe el actor saber lo que dice, sentirlo. Debe tener un corazón de fuego. Es el mismo concepto que Francisco Mariano Nipho denominaba alma plástica y corazón dócil. Barroso indica a los actores no ser fríos y distantes, ni demasiado sensibles, de serlo sufrirán en exceso. En este punto menciona a Enciso Castrillón el que afirma que no debe confundirse un exceso de sensibilidad con un papel recargado. Sin una sensibilidad exquisita, no puede un actor estar completo. La inteligencia da orden a la imaginación. El actor necesita de las dos.

Incluimos estas dotes del actor en el sí mágico, porque las creemos necesarias y dirigidas a lograr el sí mágico, a dar herramientas al actor, con las que logre pensar cómo actuaría el actor en las circunstancias y condiciones del personaje.

En el capítulo XV se centra en la tragedia y toma Antonio Barroso las palabras de Martínez de la Rosa, para indicar que la tragedia es una imitación de una acción grave, suscita temor y lástima entre los espectadores, mostrando una representación cercana a la realidad, esta visión, inspirada claramente en la *Poética* de Aristóteles, defiende que la declamación no se opone a la verdad, es un modo de decir conforme a la exaltación de las pasiones. Defiende que la declamación existe en la sociedad. Es la rima de la dicción. La cadencia es la voz del actor, templada por los afectos sentidos por el personaje. Barroso se desvincula de la opinión de otros autores y tratadistas que muestran un interés en la naturalización de la representación en general, incluyendo a la tragedia. Antonio Barroso considera que la tragedia es la epopeya de las composiciones teatrales, y como tal requiere de proeza, heroicidad y solemnidad, considera que la tragedia debe ser una lección que muestre al espectador, dignidad, economía y majestad, cuidando que no sustituya

el énfasis a la naturaleza. Defiende la necesidad de mostrar una exagerada gesticulación, del actor en tragedia que debe además ralentizarse, para una mayor y mejor observación del público. Ya que al espectador le gusta ver bien imitados hechos, que en la realidad no podrían observar. Antonio Barroso comparte la idea de catarsis que propone Aristóteles y secunda Martínez de la Rosa, entre otros. Esta representación requiere de la declamación del actor y de la exageración de situaciones cotidianas.

Consideramos esta explicación de Antonio Barroso, una declaración de su concepción del arte de la declamación. Por ello, lo consideramos una herramienta para la creación del personaje, según Antonio Barroso, lo consideramos el sí mágico.

Aunque incluye otras ideas sobre la declamación, contrapuestas, lo que interpretamos como una visión global de la escena madrileña de 1854, que las integra todas en las representaciones teatrales. Recoge la idea naturalista de Madame Clairon, que afirma que el actor trágico debe aproximarse al tono habitual que más necesite, pues en el teatro no hay cosa que tenga más fuerza que la costumbre. Del mismo modo, finaliza el capítulo Antonio Barroso destacando la calidad interpretativa de Carlos Latorre, con lo que se evidencia, que Barroso comparte la técnica de este actor de igual modo.

- La imaginación.

Comparte Antonio Barroso, con Stanislavski, la consideración de hacer uso de una viva imaginación. Aunque Antonio Barroso de gustos más clásicos que renovadores, afirma que la extremada sencillez, conduce a una nimiedad ridícula y dañosa, que no deberá nunca tolerarse al actor; así como, la afectación desmedida consigue rayar siempre el engreimiento y vanidad.

Se evidencia el uso que Antonio Barroso propone hacer del sí mágico, el actor responsable ha de adelantar la escena con juicio, imaginarla

antes de la representación para corregir defectos. Copiar la realidad no tiene belleza, no causa efecto, solo la copia no basta. En los defectos de la voz, debe haber verdad, pensamiento, estudio y filosofía, de este modo, van juntas literatura y poesía, oratoria, y declamación.

A este respecto también advierte, que necesita el actor buenos modelos que imitar, en el uso la imaginación, deben ser generales y exactos, requiere de genio y estudio, no solo aprendizaje y rutina, eso es imitar sin inteligencia, pues solo se copiarán defectos, incluso así, la imitación costará la mitad que el original pese a su exactitud.

En todos los puntos anteriores apreciamos en las indicaciones al actor, hechas por Antonio Barroso, la necesidad de hacer uso de la imaginación.

- La atención en escena.

También es considerada por Antonio Barroso, cuando afirma que el actor ha de tenerla presente al realizar cada función como si fuese la primera vez, ya que el público, aunque conozca la obra es lo que desea ver.

Finaliza su ensayo con el capítulo XVII, en el que incluye unas reflexiones generales, en que hace referencia a diferentes elementos esenciales para la puesta en escena, y también apreciamos la necesidad de que el actor muestre atención en escena, a nivel interno y externo.

Señala Antonio Barroso, que el director continúa siendo el primer actor y cabeza de la compañía. Ningún actor debe romper el conjunto de la escena, por lograrse él los aplausos, es un recurso muy utilizado por los actores que desempeñan el personaje de gracioso. El director es el que debe impedir que ocurra esto. Es inaceptable imitar en comedia a personajes conocidos, para ridiculizarlos públicamente. El actor debe hablar con su silencio, no olvidarse de la escena en ningún momento. Las emociones acompañan al texto, de no ser así, se rompe la ilusión. Debe el actor expresar la emoción con todas las facciones, los ojos la postura y la respiración. El actor debe conocer la relación que tiene con todos los

personajes, esto requiere más estudio y más ensayos. En las entradas y salidas no permite ningún descuido, el personaje ha de estar con el actor desde la entrada a la salida en todo momento. Las pausas son convenientes, aunque realizadas correctamente, en lugares concretos y precisos. Midiendo el acto que marca la pausa, es decir, una pausa hace que finalice una acción o una declamación, es el trabajo del actor quien debe ejecutarla correctamente. El actor debe olvidarse del público, debe dirigirse a él solamente cuando lo indique el autor. Al final de la obra, los mismos personajes suelen pedir indulgencia o aplausos, a veces, aunque una vez la obra ha acabado; no considera, por tanto, que durante la obra deban dirigirse a los espectadores. Pese a la obligación del actor de no mirar, ni dirigirse al público, insiste Antonio Barroso que debe el actor comportarse con decoro y delicadeza, ignorándolo para no romper la ilusión. Los apartes son una convención que existe en teatro, pero que resultan antinaturales. Para ejecutarlos con cuidado debe el actor no gesticular en demasía, no separarse, ni dar la espalda al actor con el que interactúe. Generalmente considera que los apartes, son un recurso de la puesta en escena inapropiados, ridículos y antinaturales. Alerta sobre la atención que deben prestar, tanto autor como actor, al final de la obra y terminada la obra propone al actor, que debe continuar reflexionando sobre su personaje y cómo lo ha ejecutado. Cree recomendable, Antonio Barroso para el actor, visitar museos donde visualizar obras de arte de Tiziano, Rafael y Murillo. Esta técnica, sin duda ayuda al actor, aunque lo acerca a la tendencia dieciochesca del concepto de representación teatral haciendo uso de la fisiognómica. Pues con la observación de figuras estáticas de pinturas, tendrá semejante efecto en la representación del actor, que las indicaciones aportadas por Fermín Eduardo Zeglirscosac en su *Ensayo sobre la naturaleza y pasiones y del gesto y de la acción teatral*. Esto aleja al actor de la atención en escena exterior y fomenta el uso de la atención en escena interior.

- La relajación muscular.

No es mencionado este punto en el ensayo de Antonio Barroso.

- Unidades y tareas.

No es considerado este punto en el ensayo de Antonio Barroso.

- Fe y sentido de la verdad.

Apreciamos numerosas similitudes en este concepto, fe y sentido de verdad, entre la idea de Stanislavski y Antonio Barroso, este afirma que la palabra indica el sentimiento, que siente el personaje y el sentimiento se muestra en las facciones. En las escenas obran del mismo modo la acción, la vista y el gesto. Pues las miradas sustituyen a veces al texto.

Marca la diferencia entre mostrar las pasiones mediante la inspiración o mediante el estudio de la fisiognómica que indicaba Fermín Eduardo Zegllirscosac, este las dibuja en el rostro.

Barroso presenta los dos modos de mostrar las pasiones o los sentimientos, y plantea la necesidad de que la acción, el gesto y la mirada, han de ser un complemento a la expresión de la palabra. Lo demás queda a cargo de la sensibilidad y de las dotes del actor. Recordando no exagerar el gesto. Por tanto, mantiene, que la naturalidad no está ajena al artificio y el artificio no está ajeno a la naturalidad. Es impropio que en escena se represente al hombre alejándolo de la naturaleza. Pone como ejemplo al señor Julián Romea, que sirve como modelo de comportamiento en escena, por mostrar un equilibrio justo entre entendida sencillez y culta inteligencia, en esa naturalidad que solo permiten los toques leves y delicados.

Ante estas reflexiones, se evidencia el carácter de fe y sentido de verdad, que impregna la idea teatral de Antonio Barroso, aunque muestra sus preferencias, como hemos visto a la antigua tradición en cuanto al concepto de declamación y a la representación de la tragedia. Por ello afirma, que la naturalidad necesita del artificio, a la vez, que alaba la excelencia de Julián Romea. Por tanto, deducimos que el grado de realismo en la representación escénica en 1845 conlleva grados de

artificiosidad, conductas que vistas a los ojos del siglo XXI resultan falsas y afectadas, aunque los pasos avanzados en dirección a la representación teatral realista han sido cuantiosos desde el último tercio del siglo XVIII.

Antonio Barroso insiste en la idea de la necesidad de veracidad, pues, aunque prefiera una tendencia más clásica, en cuanto a declamación y representación de tragedia, exige un óptimo trabajo del actor, pues ante un trabajo actoral mediocre la representación será de poca calidad, principalmente se percibe porque los actores hablan sin sentimiento. Pequeños hechos, dentro y fuera de escena, pueden ser causantes del desconcierto del público y de la consecuente ruptura de la ilusión. Si la naturaleza de la escena queda difuminada, ante cualquier incidente de la escena, también se destruye la ilusión, incide Antonio Barroso en que no basta mostrar las bases de ciertas situaciones, sino que resulta preciso mostrar en la escena, realce y colorido de los sucesos que acontecen en ella.

En el capítulo XII afirma Barroso que es difícil explicar teóricamente la conducta de los personajes, dado que es en la representación, donde pueden apreciarse bien estas y el trabajo del actor. Hace referencia, a pesar de ello, a algunos estados de ánimo y los desarrolla teóricamente. Dice de la simpatía que es dulce, amena y graciosa, de la antipatía que es opuesta a la satisfacción, aunque deja patente que esta teoría no es suficiente para la representación. Hace seguidamente referencia a Fermín Eduardo Zeglirscosac y a su ensayo sobre las pasiones que vimos en el capítulo I, han pasado cuarenta y cinco años desde su publicación, y afirma Antonio Barroso que su propuesta, la fisiognómica, ya no es útil en los escenarios, no considera válida la propuesta basada en la gesticulación y acción predeterminada para cada pasión. No obstante, no consigue crear otro código válido, para describir la correcta ejecución de las pasiones, le resulta difícil y afirma, que la emoción la debe dibujar el actor en escena como el pintor en su cuadro o el escritor en su pluma.

En el capítulo XVI, se detiene en el drama. Muestra una distinción entre los tipos de drama sentimental, heroico, de gran espectáculo, de magia, piadoso y Romántico. Sostiene que el drama es el género que más se acerca a la verdad, tanto en la parte dramática o trágica, como en la cómica. El actor que representa el drama debe unir a la naturalidad que exige la comedia, la entonación, la dignidad, el fuego y la pasión que requiere la tragedia. Apreciamos en todas estas indicaciones para el actor, una demanda de realizar su trabajo del actor con fe y sentido de verdad.

- Memoria emocional.

No es mencionada, ni propuesta por Antonio Barroso en su ensayo.

- Comunicación.

Incluimos en este apartado las ideas referidas por Barroso, como adecuadas a la risa y el llanto, por demostrar que en este caso tampoco se aleja del Sistema de Stanislavski. Para 1845, el drama romántico ha perdido el encanto y éxito, del que disfrutó en los años anteriores. Anteriormente el público sentía, se estremecía, y depuraba las pasiones. Llegada casi la mitad del siglo XIX, el público está cansado de ver lágrimas en escena y espadas ensangrentadas. Demandan otro tipo de representación. Las lágrimas ya deben ser utilizadas juiciosamente. Para explicar los correctos procesos de estas representaciones, la risa y el llanto, toma nuevamente palabras de Carlos Latorre, explica el verdadero, uso del llanto; afirma Carlos Latorre, que en las grandes desgracias, los ojos no vierten lágrimas, todo cae en el corazón. También menciona Barroso a Madame Clairon, la que afirma que las lágrimas han de ser el último efecto de la emoción, por tanto, hay que graduarla. Del mismo modo advierte Antonio Barroso de que la risa ayuda en situaciones dramáticas, a veces, el personaje en situaciones muy dramáticas es superado por una risa, que desagarra el corazón del espectador, si el actor consigue realizarlo correctamente. La risa muestra diferentes afectos del personaje, sarcasmo, alegría extrema, plácido bienestar, etc. La risa mezclada con el llanto ayuda a mostrarlos. Del mismo modo

advierde Antonio Barroso que las transiciones deben ser sencillas como la dicción; en las conversaciones cotidianas, cualquier persona realiza inconscientemente transiciones.

En todos los casos expuestos por Antonio Barroso, el actor ha de contar con una perfecta comunicación con su interior, para lograr la representación deseada.

- El subconsciente.

También en este punto encontramos semejanzas en el ensayo de Antonio Barroso y el Sistema de Stanislavski. Es preciso que el actor se conozca él mismo, debe crear y adelantar su inteligencia al resultado de sus creaciones artísticas, que deben surgir en el momento de su ejecución con voz y su emoción.

Afirma en el capítulo XI que el actor determinará los afectos mostrados, estos serán diferentes dependiendo del actor que los represente, según las inclinaciones, la educación, el temperamento, los modos de gozar y los motivos de su desgracia, etc. Así expone ejemplos de diferentes tipos de locura, los clasifica, además, según el personaje que los represente, el carácter del actor determinará el carácter del personaje. La confusión entre los afectos la provoca a veces la simple imitación del actor.

Esta reflexión parte de la idea de Barroso de que, lo que siente el alma del actor, deja claro reflejo en su cuerpo, mediante su rostro y su acción, por tanto, observando el exterior del personaje debe apreciarse qué ocurre en el interior.

Del mismo modo, como hemos indicado en otros puntos, en el capítulo XII expone Antonio Barroso que los planteamientos de Fermín Eduardo Zeglirscosac no son válidos en la representación teatral de 1845. Es preciso que creen representaciones teatrales, donde el actor no muestre una simple imitación, ni una representación monótona. Es evidente, que la propuesta de la fisiognómica, que indica la gestualidad precisa de cada

afecto ha de resultar monótona, y no responde a lo que siente el alma del actor, además de no tener presente cómo realizar las transiciones.

En su nueva consideración sobre la expresión de pasiones, afectos o emociones, no propone ninguna novedad, aunque afirma que el texto del actor contiene toda la información y el genio del actor hará lo demás, precisa en este punto una afinada conexión del actor con el personaje, para mostrar el primero, mediante el segundo, la exacta expresión de emociones, así como, las transiciones precisas. Esta conexión requiere del uso del subconsciente, tal y como indicaba Stanislavski.

4.6.2- EL PROCESO DE LA ENCARNACIÓN EN LAS PROPUESTAS DE ANTONIO BARROSO.

- La expresión corporal.

Del mismo modo que hiciese Carlos Latorre, no propone más método para la expresión corporal, que acompañar el texto con la acción correspondiente.

- La voz y la palabra.

Sí se extiende Antonio Barroso en el uso de la voz y la palabra. Defiende que el lenguaje primitivo de la naturaleza es la expresión del sentimiento. Las palabras son el nombre de las cosas. Un suspiro verdadero o un lamento es más elocuente si se realiza correctamente. Y no precisará este actor arrugar su frente, elevar los ojos al cielo, abrir la boca para agitar la respiración etc. No se escucharán más palabras que: ¡Ay!. Pero la voz y el sentimiento mostrado al público lo cautivará y conmoverá.

Usando los estudios de Talma defiende que el actor debe usar su tono de voz natural. De no hacerlo así sonarán sonidos inconvenientes y sus palabras carecen de expresión propia, pudiendo parecer recargadas. Sin fuerza que motive al público sonidos disonantes, faltos de armonía. Es incorrecta la medida que toman algunos actores que ahuecan su voz,

para hacer sonidos más graves, esto resulta nocivo a la representación, Este tipo de voz rompe la ilusión. Debe el actor administrar su voz y graduarla,

El público es en gran parte, responsable de los defectos de los actores, sigue la idea que venimos viendo desde el siglo pasado. El actor considera que el aplauso avala su trabajo y no siempre es así.

Aunque al explicar el adecuado acto de declamar, aceptaba Antonio Barroso, el uso de tonillos recomienda, en general, al actor graduar su voz, no cantar, nos recuerdan sus indicaciones a la definición de cadencia cómica que propusiese Joseph García Hugalde y que vimos en el capítulo I, con ella demuestra, que la expresión de las emociones, requieren, de la involucración de la parte emocional del actor, para emitir el texto con la emoción precisa y de esa forma la reciba y entienda el público.

La verdad y la sencillez en la dicción es lo que agrada y la expresión exacta de las pasiones. La expresión debe ser suave y poco prolongada, debe aspirarse la cantidad suficiente de aire para la expresión de las palabras, dejando siempre algún vacío. Cada momento de la obra necesita distribución equitativa; debe el actor examinar toda la obra, todas sus cualidades, así podrá proporcionar en cada momento lo que corresponda, de aire y energía, y no se verá el actor cansado o falta de respiración. Es preciso respirar adecuadamente, con frecuencia y evitando el hipido o estertor ante la falta de aire del actor. Este ocurre cuando no hace el actor buen uso de las comas. Con el estudio de la voz consigue eliminar tonos falsos y sonidos duros durante la representación. Propone como buenas herramientas escuchar música y voces con pronunciación exacta, por ello indica como muy perjudicial, el seseo y el ceceo propio andaluz y demás tonillos provinciales, y recomienda a los actores vivir en lugares diferentes a Andalucía, como Castilla para acostumbrar su oído a la pronunciación exacta. La voz dura y poco flexible es indispensable corregirla, dándole al texto un carácter dulce y fluido. Es buena la escucha de música de correcta pronunciación, de voces suaves.

Queda demostrada la preocupación de Antonio Barroso por la dicción del actor, y por tanto, puesto que ninguna aportación hace con respecto a la expresión corporal del actor, es evidente que es la voz el principal elemento que aporta información al espectador, del personaje y su situación.

- El tempo- ritmo.

No es considerado por Antonio Barroso en su ensayo este concepto.

- La caracterización.

También entiende Antonio Barroso la caracterización, como la adquisición del carácter del personaje, por el actor. Ha de conocer el actor la sociedad que busca en la que se desarrolla, sus comportamientos en todas las escalas sociales y épocas. Una vez más incide en la necesidad de observar la naturaleza, pues es el origen de todo. Aconseja al actor guardar la mayor rigurosidad en cuanto al vestuario. Este ayuda al espectador y al propio actor.

4.7- BÚSQUEDA DE LA VERDAD EN LAS PROPUESTAS DE JULIÁN ROMEA. *MANUAL DE DECLAMACIÓN PARA USO DE LOS ALUMNOS DEL REAL CONSERVATORIO DE MADRID. LOS HÉROES EN EL TEATRO. REFLEXIONES SOBRE LA MANERA DE REPRESENTAR LA TRAGEDIA.*

Por último, sometemos a un análisis comparativo la obra de Julián Romea, finalizamos con él porque proporciona el paso definitivo, en nuestra opinión, hacia el realismo. Este paso, teórico de momento, se deja ver en su representación, superior en naturalidad incluso, a la de Carlos Latorre, aunque no se extenderá de inmediato al resto de escenarios españoles. Y resulta preciso destacarlo, ya que es el siglo XIX, el siglo en el que se consolida el concepto de teatro español, sus características están forjadas por los actores y maestros de declamación decimonónicos, las apreciamos hoy día gracias a sus teorías y ensayos, de las que deducimos, su concepción teatral, la que ha perdurado en determinadas prácticas escénicas profesionales, hasta el final del siglo XX, conviviendo con la idea de teatro que propone el Sistema de Stanilavski. Esta idea de representación teatral decimonónica, hoy día denostada y olvidada no era otra, en el caso de Julián Romea, que el arte es verdad. Con esta idea, genera un manual de uso, aunque como punto de partida para el actor, como guía en su proceso de creación escénica, al igual que Stanislavski advierte al actor que ha de huir de reglas obligatorias.

Nos detenemos en las propuestas de Julián Romea. La primera de sus obras *Manual de declamación para uso de los alumnos de declamación para uso de los alumnos del Real conservatorio de Madrid.*

Se compone de los siguientes apartados:

- Capítulo I De los géneros en que se divide la poesía dramática y de la metrificación más comúnmente empleada en ellos. Expone gran cantidad de versos, los más empleados en el teatro, aunque no hace indicaciones sobre como representar tales géneros dramáticos.

- Capítulo II Rápida ojeada sobre la historia del teatro, particularmente en España.
- Capítulo III De las dotes, instrucción y demás circunstancias del actor.
- Capítulo IV De los alientos.
- Capítulo V De la voz. De la acción. Del continente.

4.7.1-EL PROCESO DE LA VIVENCIA EN LAS PROPUESTAS DE JULIÁN ROMEA.

- Las circunstancias dadas.

En su manual afirma Julián Romea, que el actor debe buscar documentación e información, en la historia cuando deba crear a un personaje histórico, y en la naturaleza si se trata de un personaje de ficción. Seguidamente debe estudiar en profundidad su carácter, la constitución física y moral, sus virtudes, sentimientos y vicios. El actor debe tener conocimientos de historia, profundizar en ella, haciendo uso de la capacidad de observación para captar costumbres, rasgos de carácter, el estado moral del pueblo, etc. Debe conocer la literatura hasta el mismo nivel de la gramática.

También debe considerar los cambios, que este carácter sufre fruto de la edad, la educación, la posición social, el clima, la época, a que el drama se refiere, y hasta de la situación del momento en que el personaje puede concentrarse.

Obviamente, se aprecia el concienzudo estudio del texto que propone Julián Romea, como punto de partida para la creación del personaje, profundizar en las circunstancias dadas, término que propone Stanislavski, pero que Romea considera con anterioridad.

Añade Julián Romea en la segunda de sus obras estudiadas *Los héroes en el teatro*, información que incluimos en este punto de las circunstancias dadas, pues consideramos que lo son, ya que, condicionan la creación del personaje.

Busca diferencias entre epopeya, que es una composición literaria en verso, y la tragedia que es un género dramático con características propias y que se diferencian, en que la segunda puede ser representada. La épica y la epopeya son siempre declamadas en tono serio, robusto, aunque su temática integre momentos menos sobrios. Esta era una de las convenciones que se consideraban, antes de la creación de una tragedia. Aunque, los antiguos clásicos griegos pensaban y sentían, era su gran maestría, su grandeza en la representación teatral, la humanidad. No obstante, los preceptistas, los sectores ilustrados, con su pulcritud ilustrada han hecho la epopeya y la tragedia amanerada comprimida, estéril, descolorida y en ella, ha dominado la convención a la verdad, apenas se encuentran la grandeza de la verdad absoluta. Cuidaron más de pulir y atildar la forma de decir, más que de la forma de mostrar la verdad de la esencia, por eso la epopeya francesa no es la epopeya de Homero y Virgilio

La epopeya francesa son un grupo de convenciones, surgidas en la corte de Luis XIV, la literatura que crearon fue la expresión sintética de la sociedad en que nació, ceremoniosa, recargada, deslumbrante, pero nunca sentida, de ahí creemos que proviene cierta influencia a la propuesta escénica de Francesco Riccoboni de 1750, aunque falleciese este monarca en 1715. Las indicaciones, para la representación de la tragedia, nacieron con los conceptos inventados para escribirla. Los actores franceses en el siglo XVIII no apreciaron la grandeza de la tragedia, ni la verdad que encerraba. Los héroes eran representados bajo la falsa idea de que debían entonar su texto y gestos exagerados y amanerados.

Esta información que presenta Julián Romea en su estudio, plasma la tradicional representación teatral de la tragedia también en España, es esta convención una circunstancia dada, que los actores, españoles, decimonónicos, tenían presente para realizar sus representaciones, hasta que Julián Romea en 1866 cambia la propuesta.

- El sí mágico.

El actor durante los ensayos propone Julián Romea, estudia las impresiones que debe experimentar y expresar dependiendo, de las réplicas de sus compañeros, esto es el estudio de lo que el actor hace mientras calla. No deben fijar las reglas, ni fijar el sentimiento y la pasión y el modo de expresarlos, no deben fijarlos a modelos inamovibles de imposible aplicación, de este modo se imprime un amaneramiento intolerable. En esta creación global debe considerar también, que no debe ponerse en relación con el público directa ni indirectamente, aunque no debe olvidar su presencia y comportarse con decoro. Sin olvidar la verdad propia del personaje, no la del actor, este debe desaparecer cuando representa al personaje. Ha de embellecer la verdad, lo que no significa fingirla.

Toda esta cantidad de requerimientos que exige al actor para la ejecución de su trabajo, requieren del uso del sí mágico.

Apreciamos en estas afirmaciones el necesario uso del actor del sí mágico, de creer y sentir realmente durante los ensayos, lo que experimenta el personaje durante la obra.

- La imaginación.

Sin duda, apreciamos el uso de la imaginación en las propuestas de Julián Romea, para sus procesos de trabajo. Invita a que el actor cree la alternativa a la vida misma, la verdad de la vida íntima sería insufrible en teatro, los silencios muy prolongados, las distracciones, la inacción perezosa y otros accidentes hijos de la lentitud con que camina la vida real, creemos que se refiere al uso de la imaginación, con el que puede el actor, solventar estos problemas de la representación.

- La atención en escena.

Afirma Romea que el actor durante la representación, tras todo el trabajo hecho, en los ensayos se sorprenderá, por todo lo que le inspiran el resto de los compañeros con su voz, su gesto y su acción. El primer libro que debe seguir todo actor es la naturaleza, y debe buscar en ella la verdad, no debe fingir; en el caso de fingir funciona solamente su cabeza, el corazón no siente, así, sin uso del corazón, el actor no podrá inspirarse, el personaje fingido no puede engañar a personas adultas, ellos ya han sentido, el actor que finge quizá si engañe a niños.

- La relajación muscular.

Llegamos a 1866, sin que se considere un todo el cuerpo y la mente del actor, no es tomado como útil el trabajo físico del actor, previo al ensayo o a la representación según Julián Romea. Aunque encontramos una afirmación destacable. Además, materias como la medicina le sería muy conveniente al actor, conocerla, pues los personajes mueren y sufren males de diferente índole, ninguna muerte o enfermedad es igual a otra, por lo que, puede ser de gran utilidad, conocer los posibles síntomas de los males físicos y psíquicos de personaje. El conocimiento de la ciencia le mostrará verdades que el público no debe apreciar. El buen gusto y el tacto deben suavizar tales detalles.

- Unidades y tareas.

Tampoco en los ensayos de Julián Romea se incluyen las propuestas de segmentación del texto que propusiese Stanislavski.

- Fe y sentido de verdad.

Todos los recursos del actor están en su talento y en su instinto, afirma Romea. Por tanto, entendemos que parte de estos conceptos, la fe y el sentido de verdad, son necesarios para la realización de su creación actoral. En *Los héroes en el teatro*, parte de esta convención. Para la representación de la tragedia, el tono, la acción, el gesto, la postura, todos los medios de expresión, en fin, han de tener un sello particular; de los

que el vulgo entiende por grandeza y dignidad. Stanislavski acerca a las vivencias cotidianas del actor, la fe y el sentido de verdad y Romea, lo acerca a la convención reinante en 1866 para la representación de la tragedia, lo acerca al sello que espera el público.

Analiza Romea el teatro de los griegos, y solo encuentra verdad en las relaciones de sus personajes. Por tanto, afirma que los autores neoclásicos preceptistas no han dicho la verdad, al afirmar que han imitado al teatro griego. Este no incluía los arranques de libre inspiración, aunque respetan con ellos, los principios neoclásicos. Observa cómo actuaban los actores de tragedia en los grandes teatros al aire libre, se hacían oír sin conocer los recursos de la voz, sin usar su fisonomía pues tapaba su cara con máscaras. Esos recursos no responden, a la realidad en práctica escénica vigente en 1866, el actor necesita otros recursos. Por tanto, la entonación trágica entendida en el siglo XIX no deriva del teatro griego. Estudiando la historia de la tragedia, afirma, en todos los tiempos, bajo todas las civilizaciones, la verdadera grandeza y la sencillez han sido siempre hermanas indispensables. No es por tanto, el lenguaje de los héroes, la justificación para la emisión del texto con enfatización.

Romea tras estudiar la original tragedia grecorromana y la neoclásica surgida en la Francia de la Ilustración, sostiene la idea de que debe este género representarse impregnado de fe y sentido de verdad, pese a lo que marcasen los preceptistas neoclásicos y espere el público.

- Memoria emocional.

No toma las vivencias del actor como recurso habitual en la creación de los personajes, solo detalla que se imiten conductas de la naturaleza, entendiendo que el arte es verdad.

- Comunicación.

Se burla Romea de los antiguos tratados de declamación basados en la fisiognómica, pues los gestos que muestran inducen a la risa, y no

encarnan la pasión del personaje. El verdadero, artista halla las reglas en su instinto, en su corazón y en su talento. El actor que no encuentre en su interior la espontaneidad intuitiva, que llegue a adivinar lo desconocido, no es artista y ninguna regla del mundo le puede ayudar. Sigue Romea las indicaciones de Talma, afirmaba que la tragedia se habla, este es el único sistema que sirve, el de la verdad.

Por ello estimamos, que prevalece en la concepción teatral de Julián Romea, la necesidad de establecer una nítida comunicación entre el actor consigo mismo, a la vez que con el resto de los personajes.

- El subconsciente.

Considera Julián Romea que el personaje depende de la personalidad del actor. El actor necesita de observación e inspiración, solo Dios puede dotar al hombre de estos dones. Necesita el actor del auxilio de una buena educación, debe saber representar toda la gama de actores, de todos los géneros, los actores que solo destacan en un género o tipo de personaje, no es de primer orden son estos los que por sus limitaciones las especialidades, los personajes de géneros. El actor ha de ser educado desde pequeño, su educación debe incluir elegancia en las maneras, finura, un tono adecuado adquirido en las relaciones con la alta sociedad y cuyos pormenores, muy difícilmente puede imitar, la persona que no ha tenido desde niño esa costumbre. Posteriormente el actor debe practicar todo ello en las tablas. Necesita sensibilidad precepción delicada, emisión verdadera, instinto de observación, espontaneidad impresionable. Estos últimos factores no se estudian en las escuelas, en ella prevalece la forma sobre la esencia.

De este modo que propone Romea, si se consigue fusionar la vida del personaje con la vida personal del actor, como deseaba Stanislavski.

4.7.2- EL PROCESO DE LA ENCARNACIÓN EN LAS PROPUESTAS DE JULIÁN ROMEA.

- La expresión corporal.

Una vez más no se hace mención expresa al correcto uso del cuerpo del actor. Las indicaciones van dirigidas a la exacta reproducción de la escena que rodea al actor. El actor con el estudio de la naturaleza logrará llegar a hacer suyo el personaje, de ese modo serán adecuados, la voz, la acción y la postura. Las reglas referidas a la voz, acción y posturas son inútiles, cuando no perjudiciales, sostiene Romea. Del mismo modo indica, que no debe nunca el actor realizar acciones o movimientos indecorosos.

El actor ha de ser educado desde pequeño, su educación debe incluir elegancia en las maneras, capacidad de relacionarse con las clases nobles de la sociedad y posteriormente el actor debe practicar todo ello en las tablas.

- La voz y la palabra.

La primera obligación del actor es hablar correctamente su idioma, considera Romea; en la mecánica del actor, la corrección en la dicción se deriva del conocimiento de la gramática, la limpieza con la buena pronunciación y con el estudio de los acentos con su propia voz. La buena pronunciación debe permitir oír todas las sílabas, cuidando no caer en la afectación, prestando atención a los diptongos, a las palabras que seguidas acaban y empiezan por la misma vocal. Incluso al realizar la sinalefa, puntualiza Romea que han de apreciarse la vocal final y la primera, añade que solo de viva voz podría explicar claramente el concepto, insiste así en la poca utilidad de los tratados de declamación. Señala que la buena pronunciación consiste también en eliminar modismos, acentos provinciales y cuidar mucho la dicción de las palabras extranjeras, si existieran. Indica que debe el actor practicar la

dicción en voz alta, tanto al verso como la prosa. El actor ha de tomar aire antes de que haya acabado el que contienen sus pulmones. Se ha de respirar cuando lo marquen los signos de ortografía. Cada actor debe conocer sus capacidades y respirar cuando lo necesiten respetando las indicaciones del texto. Añade que ha de contar el actor con la cualidad para desterrar sonidos desagradables, ásperos, chillones, nasales o guturales.

El joven actor, que carece de experiencia profesional y conocimientos ha de asistir a la escuela y escuchar a su maestro, que le ayudará a estudiar.

- El tempo-ritmo.

Con la afirmación de Romea; el arte es verdad se deduce que las acciones realizadas llevan impresas las ideas de tiempo y el ritmo que demanda la obra teatral.

- La caracterización.

No se detiene en este punto Julián Romea.

4.8- CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO IV.

El siglo XIX genera en España el concepto de teatro español, un estilo teatral, que se genera en los escenarios y que respeta la nueva concepción de representación teatral, en la que el público pasa a ser un mero espectador. El centro de formación actoral, el Real Conservatorio de Música y Declamación María Cristina, colabora a ello, pese a no impartir unas clases del gusto de todos sus profesores, como lo vemos en la *Teoría del Arte Dramático* de Andrés Prieto. Consideramos este centro, promotor de la profesión actoral, se irán configurando en él y gracias a él, numerosas teorías que, pese a ser consideradas, insuficientes, por sus mismos creadores, permiten desarrollar el oficio actoral, reflexionar sobre él, buscar la mejor opción y metodología para desempeñar el trabajo actoral. Esto genera un cuerpo teórico, que junto al visto y estudiado, generado en el siglo XVIII, permiten entender la génesis de este arte del actor en España, creemos a la práctica escénica como el mejor recurso didáctico para el actor. No obstante, no es suficiente, el lamentable estado de la institución teatral dieciochesca y del oficio actoral, lo demuestra. Debe acompañarse a la práctica escénica una mínima teoría teatral. Una base referencial de la que partir. Aunque tampoco ella es suficiente, debe el actor, partir de ella, desarrollarla en el escenario y dejarse sorprender ante las numerosísimas posibilidades que la práctica escénica permite a un mismo texto.

En este cuarto capítulo, acercamos las visiones de los teóricos y ensayistas teatrales decimonónicos, todos los vistos españoles, a la visión que Stanislavski dará del oficio del actor un siglo después. En España el camino al realismo escénico se inició en la segunda mitad del siglo XIX, lo creemos así, dado que Julián Romea, encuentra la solución para acercar a la naturalidad, el género teatral que más afectación ha requerido para su representación históricamente, la tragedia. El héroe

trágico pasa a ser considerado un ser humano, que siente como un ser humano. Aunque Julián Romea, no es el primer teórico en tomar esta consideración, otros lo hicieron antes de alguna manera, Carlos Latorre, Antonio Barroso o Andrés Prieto. Julián Romea, materializa esta idea en escena, lo que le proporcionará duras críticas, obviamente, pues la sociedad y la misma profesión actoral, no están habituados, a contemplar tales ideas en la representación teatral.

Sí creemos que este hecho reconduce a la profesión actoral española, hacia el realismo, aunque se evidencia con las imágenes del cine mudo español, que tardó este método de representación actoral, un siglo más, en asentarse, como norma en los escenarios españoles. Esta idea de plasmar la realidad en la escena requería de un sistema, de un protocolo que pudieran seguir los actores, durante sus ensayos y su representación, y fue pasada la mitad del siglo XX, cuando la aportó a la profesión William Layton a España.

Hemos estudiado algunos métodos usados en España entre 1832 y 1866 y hemos visto como la profesión actoral decimonónica, desea abandonar viejos patrones, vinculados a la declamación, que poco a poco, deja constancia de sus progresos en los siguientes ensayos publicados, lo que muy lentamente afecta al trabajo realizado en los escenarios, aunque no es suficiente la teoría recogida en los textos. La literatura dramática decimonónica, no responde a estos principios de Realismo. El público no desea ver la natural representación actoral en la escena, considera esto una declamación fría; el actor pretende despojar a sus personajes de toda carga de afectación en sus gestos y dicción, esto provoca que el trabajo del actor sobre la encarnación sea menos evidente, es decir, eliminar la exageración en el personaje obliga al espectador a prestar más atención a la función teatral. Andrés Prieto propone un código expresivo alternativo a la fisiognómica, basa su código expresivo en las miradas, en la duración de la emisión de sus textos, los que evidencian el grado de sentimiento sentido por el actor, aunque el

público, creemos, no consigue apreciar estas delicadas expresiones en las facciones de los actores. Prefiere una gestualidad más forzada, más evidente, por ello, Romea, propone una solución; normalizar el comportamiento de los héroes, acercarlos a los comportamientos de seres humanos, sin más.

Suponemos que estos seres humanos tomados como referencia, en el teatro, muestran una, ya limada afectación gestual, por tanto, la convención con la que se inicia el camino al Realismo en España es la unificación de los comportamientos de los personajes, pertenezcan a la clase social que pertenezcan. Es este un primer paso que seguirá configurando la profesión actoral. En la segunda mitad del siglo XIX, se normalizará este comportamiento cercano a las conductas humanas entre todos los personajes, y en la primera mitad del siglo XX, la llegada del cinematógrafo, creemos que sirve igualmente de herramienta, el visionado de su trabajo les encamina hacia una normalización del comportamiento en escena, han de modular sus acciones, al Realismo, aunque, sin olvidar que están en el escenario, es decir, los actores, ya son personas educadas y que han recibido una formación actoral, por ello y porque la literatura dramática del siglo XX, lo permite, se elimina gran parte de afectación del comportamiento de los actores en el escenario y se produce un acercamiento entre la acción del actor y del personaje, pues se busca la naturalidad y en escena y en ella ha de apreciarse lo que Stanislavski llama el proceso del trabajo del actor durante la encarnación. El público debe recibir justamente lo que siente y vive el personaje. No obstante, no se crea en España un método práctico para realizarlo, se debe esperar a la llegada de William Layton.

El Método de William Layton no hubiese funcionado, si los ensayistas y teóricos vistos anteriormente, no hubiesen recorrido su particular camino al realismo escénico, en los siglos XVIII y XIX, provocando las consecuentes transformaciones en la declamación.

Evolución de la declamación.

ANEXOS

SÍNTESIS DE LAS APORTACIONES DIECIOCHESCAS COMPARADAS CON EL SISTEMA DE STANISLAVSKI.

Recogemos brevemente las semejanzas y diferencias encontradas entre los teóricos dieciochescos y el Sistema de Stanislavski.

Francisco Mariano Nipho.

PROCESO DE LA VIVENCIA EN LAS PROPUESTAS DE FRANCISCO MARIANO NIPHO	
Las circunstancias dadas.	Afirma Nipho que sólo el trabajo previo del actor con el texto, reflexionado y ensayado de manera eficaz, proporciona una representación de calidad. En estos ensayos, encontraría el actor las circunstancias dadas. Considera Francisco Mariano Nipho determinante, que el actor conozca, domine y entienda los versos, pues ellos conducen los afectos del personaje, es preciso que el actor, los conozca y los trabaje de antemano.
El sí mágico.	El sí mágico, inventado por Stanislavski, es la base de la que según Francisco Mariano Nipho, debe partir cada actor. El actor debe usar su imaginación para creer todo lo que ocurre a su carácter, a su personaje, mediante su corazón plástico y dócil. Según Nipho debe verse al actor invadido de un estado de ánimo que movilice todo su cuerpo.

Imaginación.	Como indicamos en el anterior apartado Nipho propone el uso de la imaginación como punto de partida, para la creación escénica.
Atención en escena.	También propone Nipho el matiz de este punto necesario en la representación, pues critica a los actores que muestran movimientos externos exagerados, impunemente, vacíos de sentido, que nada aportan del interior del actor; propone mover externamente el cuerpo, según indican los afectos internos, es decir, propone al actor estar con su centro, concentrado, prestar atención interna.
Relajación muscular.	No hace mención a ella Nipho.
Unidades y tareas.	No hace mención a ella.
Fe y sentido de verdad.	Lo expone como necesario, además de mostrar los lugares, en los que el actor ha de buscar internamente los recursos que le permiten ejercitarla.
Memoria emocional.	Sí la considera útil, ya que propone usarla Francisco Mariano Nipho como una solución para los textos de poca calidad o la presentación de personajes difusos en ellos, en tal caso el actor, al no contar con la suficiente información en el texto, ha de buscar imágenes en su entorno, de la naturaleza e imitarlas. Estas imágenes trabajadas y estudiadas, con antelación, a la representación permiten al actor mostrar a su personaje nítidamente.
Comunicación.	No profundiza Nipho en este aspecto, aunque si busca

	armonía en el conjunto de la escena.
Subconsciente	No profundiza en este punto, aunque si pide la involucración del actor en las vivencias del personaje.

PROCESO DE LA ENCARNACIÓN EN LAS PROPUESTAS DE FRANCISCO MARIANO NIPHO	
La expresión corporal.	Sí es considerada en cierto modo, ya que, afirma Nipho que el público ha de ver al personaje en el actor que lo encarna. Lo que implica que el actor debe adaptar su gestualidad corporal y facial para ser reconocido como el personaje, mostrar con su voz, el estado interno del personaje, dejando escapar en cada momento el sentimiento adecuado. No solo con la subida y bajada de tonos de la voz que llaman los cómicos del XVIII la cadencia. También afirma que el actor debe mostrar la compostura correcta para el personaje, esto es, guardar corporalmente las actitudes que le son propias del personaje, que no se deben confundir con las del actor.
La voz y la palabra.	Propone Nipho que el actor abandone viejos hábitos actorales, que fundamente su trabajo en el estudio y en una cuidada pronunciación del texto y consiga captar la información, que al respecto da la naturaleza.

	Por ello, el actor en todo momento necesita tener activado su corazón plástico y dócil y su imaginación. En la emisión de sus textos el actor ha de corregir lo que llama sonsonete, es la tendencia de algunos cómicos de poca calidad.
EL tempo -ritmo.	No es mencionado, ni considerado por Francisco Mariano Nipho.
La caracterización.	Propone Nipho que el actor ha de olvidarse de su persona y transformarse en el personaje, nuevamente para ello requerirá de su corazón plástico.

Antonio Rezano Imperial

PROCESO DE LA VIVENCIA EN ANTONIO REZANO	
Circunstancias dadas.	Rezano, da una gran importancia al trabajo previo, que el actor ha de dedicar al estudio del texto, dicho estudio debe ser anterior al ensayo para poder crear correctamente al personaje. Como herramientas para la creación del actor al personaje, propone Rezano el entendimiento, la memoria, la voluntad y los cinco sentidos. Con ellos, debe el actor, estudiar el texto.
Sí mágico.	Entendemos que sí lo utiliza, no menciona el proceso creativo del actor, aunque si ha estudiado su texto el actor, como indica antes, es lógico pensar que si se creará

	el actor sumergido por las circunstancias del personaje.
Imaginación.	No menciona si la imaginación debe ser centrada en recrear las circunstancias del personaje o en realizar las convenciones corporales impuestas por Rezano.
Atención en escena.	Entendemos que sí la considera para el correcto flujo de actores en escena, en entradas y salidas.
Relajación muscular.	No es mencionado este punto.
Unidades y tareas.	No es mencionado este punto.
Fe y sentido de verdad.	No es mencionado este punto.
Memoria emocional.	No es mencionado este punto.
Comunicación.	No es mencionado, aunque insiste en la necesidad de mostrar armonía entre los personajes del escenario.
Subconsciente.	No es mencionado este punto.

PROCESO DE LA ENCARNACIÓN EN LAS PROPUESTAS DE ANTONIO REZANO.	
Expresión corporal.	Rezano propone una gran rigidez corporal al actor que encarna el galán, con esta rigidez puede complementar y ayudar a la emisión del texto moviendo su cabeza, su brazo, no en demasía y con desplazamientos de adelante a atrás. No se acerca al pensamiento de Stanislavski en cuanto a la necesidad de

	impregnar de plasticidad el movimiento. Solo pretende Antonio Rezano que el actor evite grandes gesticulaciones.
La voz y la palabra.	No especifica reglas sobre la pronunciación, recordemos que es Hugalde el que le hace indicaciones sobre la cadencia cómica.
El tempo – ritmo.	No hace indicaciones al respecto.
La caracterización.	No hace indicaciones al respecto.

Joseph De Resma.

PROCESO EN LA VIVENCIA EN JOSEPH DE RESMA	
Circunstancias dadas.	Sí se consideran en el punto dedicado a la declamación, puesto que al proponer Joseph De Resma la adecuada declamación, incide en la necesidad de realizarla teniendo presente el mundo emocional del personaje. Han de surgir las emociones y pasiones para que impregnen los versos y adquieran sentido completo. Determina, que una correcta expresión de los sentimientos no necesita de la involucración emocional del actor, es decir, el actor ha de imitar la naturaleza y fingirla, no sentirla.
El sí mágico.	Sí hace uso del sí mágico, aunque lo utiliza como mejor conviene a su propuesta actoral; el actor lo utiliza para crear a un personaje que se impone, aunque no en el sentido que defendía Stanislavski.

Imaginación.	Si la utiliza, pero no para que el actor imagine y viva las circunstancias del personaje.
Atención en escena.	No es mencionada.
Relajación muscular.	No es mencionada.
Unidades y tareas.	No es mencionada.
Fe y sentido de verdad	No es requerido al actor, pues solo debe fingir las emociones del personaje.
Memoria emocional.	No es considerada.
Comunicación.	No es considerada.
Subconsciente.	No es considerada.

PROCESO DE LA ENCARNACIÓN EN LAS PROPUESTAS DE JOSEPH DE RESMA	
Expresión corporal.	Considera el movimiento, la acción, el primer elemento que ha de dominar un actor, afirma que se consigue con el arte, no cree en las cualidades del actor solamente. La posición correcta ha de mostrar el cuerpo del actor recto, sin afectación, controlando los grados del sentimiento que demanda la obra, en esta posición podrá desarrollar toda la obra el actor. Posteriormente detalla Resma los movimientos adecuados para levantar y bajar un brazo. La descripción de estos simples movimientos resulta compleja y artificiosa, a la vez que elaborada por las constantes advertencias al actor, que debe realizar los movimientos, lentos,

	suaves, elaborados, cuidando la artificiosidad, el carácter no cotidiano y antinatural del movimiento.
La voz y la palabra.	En el tratado de Resma se da gran importancia al uso de la voz, en cuanto a su articulación, determina que el actor debe tener presente para un uso adecuado de la voz, enfocar su trabajo vocal a un correcto uso de la respiración, así como una correcta colocación de garganta que denomina gargüero y gaznate, de las partes de la boca que intervienen en el habla del actor. Advierte como no aconsejable emitir voz engolada, no imitar voces y usar los registros medios del tono de la voz del actor. En el punto dedicado a la declamación hace referencia a la necesidad de cambiar la forma establecida de declamación pues, respeta unas normas sonoras que hacen incomprensibles los textos emitidos por los actores, propone en lugar de esa declamación lenta, pausada y uniforme, marcar los cambios del texto cuando lo manden los sentimientos que determina el texto. Considera Resma que no hay regla superior a la que marca el sentimiento del personaje.
El tempo- ritmo.	El tempo-ritmo en Stanislavski es encarnado por el tiempo el fuego en Resma. Stanislavski determina que el tempo-ritmo es un concepto que repercute a nivel interno y externo en el actor.
La caracterización.	No se menciona.

Fermín Eduardo Zeglirscosac.

PROCESO DE LA ENCARNACIÓN EN LAS PROPUESTAS DE FERMÍN EDUARDO Z EGLIRSCOSAC	
Circunstancias dadas.	Circunstancias dadas, entendemos que Fermín Eduardo Zeglirscosac tiene en consideración los elementos condicionantes de la escena, para determinar cuáles son las pasiones que han de afectar al personaje. Aunque solo repare en profundidad para explicar la pasión determinada. Habrá de conocerse las condiciones que rodean al personaje. Información que extrae del texto teatral obviamente.
Sí mágico.	Sí mágico no es considerado por Zeglirscosac, dado que no parte del reconocimiento interno del actor, para la recreación del gesto o la acción, sino que expone una representación gráfica que el actor ha de seguir, ha de imitar para representar la pasión o emoción determinada por el texto.
Imaginación.	La imaginación, no se hace mención a ella, si pensara en hacer uso de ella Zeglirscosac no sería con la misma funcionalidad, con la que la utiliza Stanislavski; dado que el primero, no da pie a la creatividad del actor en el proceso de creación del personaje. O al menos no menciona esa posibilidad.

Atención en escena.	No se especifica la necesidad de atención en el actor; centra su estudio en otros temas, no obstante, entendemos que el actor que siguiese las pautas marcadas por Zeglirscosac debería hacer uso de la atención en escena interior, pues debe aleccionar su rostro y su cuerpo de la manera indicada en el ensayo.
Relajación en escena.	Relajación muscular, no se menciona ni se aprecia su uso en las indicaciones del ensayo, lógicamente.
Unidades y tareas.	Unidades y tareas no puede conocerse la opinión de Fermín Eduardo Zeglirscosac por no exponer en el ensayo su visión de la puesta en escena; cómo ha de desarrollarse la acción teatral o las funciones del actor y del director en ese sentido.
Fe y sentido de verdad.	Fe y sentido de la verdad. No se considera la posibilidad, de recrear la pasión emocionalmente por parte del actor, solo debe recrearla con sus gestos y acciones; por tanto, el actor debe concienciarse en impregnar de verdad su gestualidad y acción; no coincide esto con las pretensiones de Stanislavski al demandar del actor fe y sentido de verdad.
Memoria emocional.	No es mencionada.
Comunicación.	No es mencionada.
Subconsciente.	No es mencionada.

Presentamos seguidamente los esquemas de ideas que presentan las obras decimonónicas analizadas, con el fin de valorar el mayor o menor acercamiento de estas a las ideas que plantea el Sistema de Stanislavski. Comenzamos con la obra de Félix Enciso Castrillón.

PROCESO DE LA VIVENCIA EN LAS PROPUESTAS DE FÉLIX ENCISO CASTRILLÓN.	
Circunstancias dadas	Sí son consideradas, el actor las debe respetar exactamente y no incluir un texto ajeno a la obra.
Sí mágico	Sí es considerado y profundiza más, advirtiéndose que el actor ha de imitar un modo natural en general y un modo particular. Dejando paso a la individualidad del actor en la creación escénica.
Imaginación	Si es considerada necesaria para realizar correctas imitaciones y no limitarse el actor a remedar.
Atención en escena	Sí es considerada por Castrillón, ya que indica al actor que ha de estar atento del desarrollo de la escena, a las participaciones del resto de personajes.
Relajación muscular	No es considerada.
Unidades y tareas	Sí son consideradas, ya que indica Castrillón, que cada acción acerca o aleja al personaje de sus logros, con lo que, determina de alguna manera, el trabajo del actor como la consecución de logros, de la misma forma que Stanislavski, propone la división en unidades de la obra, mediante las cuales irá consiguiendo sus objetivos.

Fe y sentido de verdad	Sí es considerada y destacada en los momentos que el actor realiza un efecto, ha el actor de realizarlo con veracidad para que funcione. Es muy evidente la funcionalidad de su trabajo, debido a que, con solo la lectura, el efecto no funciona.
Memoria emocional	No es considerada.
Comunicación	Si es considerada, a nivel interno, mediante la comunicación de las emociones del actor a su declamación propia, y es considerada igualmente a nivel externo entre todos los actores que conforma la representación teatral.
Subconsciente	Sí es considerado de alguna forma, dado que propone Castrillón que salga el actor a escena conociendo su texto, la obra y no requiera de la figura del apuntador.

No son mencionadas y, por tanto, no consideradas para realizar el trabajo del actor, la relajación muscular y la memoria emocional. El resto de conceptos que configuran el Sistema de Stanislavski, si son tenidos presentes, en mayor o menor medida.

PROCESO DE LA ENCARNACIÓN EN LAS PROPUESTAS DE FÉLIX ENCISO CASTRILLÓN.	
Expresión corporal	No es considerada como tal, solo indica de la conveniencia de crear un conjunto de escena acorde con la realidad.
La voz y la palabra.	Si son consideradas, tanto el estudio de la voz, como el de la emisión de palabras.

El tempo- ritmo.	No son considerados.
La caracterización.	No son considerados.

Solo desarrolla Enciso Castrillón el uso de la voz y la emisión de palabras, por parte del actor, no profundiza en el uso del cuerpo del actor, ni tampoco en conceptos semejantes al tempo- ritmo o la caracterización de los personajes. Aún nos encontramos en un concepto de representación teatral, basado en la declamación, aunque va incorporando otros conceptos centrados en el uso de la herramienta emocional del actor.

En la siguiente obra que nos detenemos, el *Tratado de declamación o Arte Dramático*, encontramos una línea de declamación alejada a la anterior, Bastús y Carrera se sitúa en la línea de Diderot o Zeglirscosac, en la no identificación del personaje, por parte del actor. Comprobamos similitudes y oposiciones entre ambos Sistemas, el ideado por Bastús y el de Stanislavski.

PROCESO DE LA VIVENCIA EN LAS PROPUESTAS DE VICENTE JOAQUÍN BASTÚS Y CARRERA	
Las circunstancias dadas	Son consideradas y estudiadas en profundidad.
El sí mágico.	Si es considerado necesario para personaje alejados del actor. Señala los personajes Figurón y Majestad.
La imaginación	Si se considera necesaria, Bastús indica que el actor ha de estudiar la manera de representar el texto, y entendemos que este proceso requiere de imaginación.

La atención en escena	Si es considerada la atención exterior en escena, no así la del actor consigo mismo.
La relajación muscular.	No es considerada, ni mencionada.
Unidades y tareas.	No se menciona como tal, pero sí indica una ordenada distribución de tareas del actor.
Fe y sentido de verdad.	De diferente modo que Stanilavski, pide Basús, la imitación de la naturaleza, sin la identificación del personaje.
Memoria emocional	No es mencionada, ni considerada por Bastús.
Comunicación.	Considera necesaria una comunicación exterior, entre todos los personajes de escena. No considera la necesidad de hacer uso de la comunicación interior, dado que acepta como válida la expresión de pasiones basada en la fisiognómica anterior.
Subconsciente	Pese a proponerse el uso de la cuarta pared, no se persigue que el actor viva las situaciones del personaje. No se considera necesario, por tanto.

Creemos este tratado, más lejano del realismo, que el anterior de Castrillón. Está basado en el acto de fingir, de imitar la naturaleza, sin que el actor se identifique con el personaje, por ello, se plantea como válida la línea expresiva basada en la fisiognómica. La que indicase Zeglirscosac.

EL PROCESO DE LA ENCARNACIÓN EN LAS PROPUESTAS DE VICENTE JOAQUÍN BASTÚS Y CARRERA.	
La Expresión corporal	La considera necesaria, aunque propone dos modos de expresión válidos en escena. Dedicar un capítulo a la exposición del accionado del actor, basado en la Fisiognómica para pasiones violentas y a la expresión más natural en otros casos. Y acepta que las ideas del personaje condicionan sus movimientos, aunque no considera necesaria la identificación del actor con personaje para ello, solo precisa de la imitación y el fingimiento. Paradójicamente, afirma también que el alma funciona mejor sin estímulos de los sentidos. Lo que supone la identificación del actor con su personaje. Aunque privando al actor de la escucha de su entorno
La voz y la palabra	Considera necesario el estudio de la voz y de unas leyes del habla, determinadas, que componen las convenciones propuestas por Bastús. Aunque sus principios son totalmente opuestos a los de Stanilavski.
El tempo- ritmo	Solo indica la necesidad de que el actor cuente con fuego y fuerza en su representación, como indicara Riccoboni, no determina necesarios marcar tiempos al trabajo del actor, sino intensidad.
La caracterización.	Defiende Bastús una exacta representación de la realidad histórica de la obra, una exacta reproducción de la ambientación, en la escena. Igualmente propone conveniente para el actor, el conocimiento de fisiología para la correcta

	composición del rostro del personaje, así como de un buen dominio de la pintura fisiológica.
--	--

Nos detenemos seguidamente en *La Teoría del Arte Dramático* de Andrés Prieto, de haberse estudiado en el Real Conservatorio María Cristina, en lugar del tratado de Bastus, creemos que hubiese transformado la declamación teatral en interpretación actoral en 1835. Al no utilizarse y al no conocer con certeza si Andrés Prieto ejerció o no la profesión como profesor este proceso se retrasa en España dos siglos, queda constancia en el cine mudo español de las primeras décadas del siglo XX, como hemos indicado.

PROCESO DE LA VIVENCIA EN LAS PROPUESTAS DE ANDRÉS PRIETO.	
Las circunstancias dadas.	Son consideradas necesarias en la teoría de Andrés Prieto.
Sí mágico.	Es considerado necesario en la representación y estudiado tan detenidamente, como en el Sistema de Stanislavski.
La imaginación.	Es indicada como precisa para el actor.
Atención en escena.	Es mostrada como fundamental durante la representación a nivel interno y externo.
Relajación muscular.	Propone el uso de la gimnastica, aunque no profundiza no profundiza en este punto.
Unidades y tareas.	No divide el trabajo del actor en las divisiones que propondrá Stanislavski posteriormente.

Fe y sentido de verdad.	Considera muy necesario este punto, pues ha de dotar de verdad la declamación, lo desarrolla largamente.
Memoria emocional.	Considerada imprescindible, para el trabajo del actor es muy desarrollada por Prieto.
Comunicación.	Es abundantemente estudiada y desarrolla tanto a nivel interno como externo.
Subconsciente.	Desarrolla y defiende Prieto, como método de creación de personajes, el concepto que llamará Stanislavski el subconsciente, posteriormente.

PROCESO DE LA ENCARNACIÓN EN PROPUESTAS DE ANDRÉS PRIETO.	
La expresión corporal.	Desarrolla capítulos en la necesidad de cuidar la expresión corporal y gestual del actor, aunque la sociedad y la literatura dramática no le permite desvinculase totalmente de la línea fisiognómica. Si desea Prieto imitar la realidad circundante al actor, con la acción del cuerpo.
La voz y la palabra.	Considera Prieto imprescindible el estudio de la voz y la correcta emisión de la palabra y las desarrolla tan profundamente como Stanislavski.
El tempo-ritmo.	Es considerado como necesario por Prieto puesto que determina que el texto, gesto y acción del actor han de realizarse desde la verdad del personaje y siguiendo

	minuciosamente las indicaciones marcadas por el actor en la obra, por tanto, respetando estos principios, la materialización de la obra, surgirá con tempo- ritmo adecuado en cada momento de la representación.
La caracterización.	Es muy precisada por Prieto, determinando que la caracterización ha de ser entendida como la creación del carácter del personaje, por tanto, requiere de un preciso estudio histórico del personaje.

Reiteramos nuestro asombro ante este estudio teórico del trabajo del actor, que tanto se acerca al posterior sistema creado por Stanislavski. Todos los postulados del maestro ruso son usados por Andrés Prieto. Excepto la división del texto en unidades y tareas, creemos este elemento fundamental para dotar de verdad la obra, en cada momento. De cualquier forma, este estudio teórico, solo pudo ser contemplado en escena, en las ocasiones que Prieto realizase sus funciones teatrales, no fue usado como método de enseñanza para los futuros actores. Entendemos que en sus representaciones dejaba ver sus ideas relativas a la representación teatral, considera que esta debe abandonar las convenciones que estipulaba la antigua declamación y dar paso a la que será interpretación teatral.

Continúa esta visión de la puesta en escena con Carlos Latorre, él también se plantea la necesidad de usar otra terminología que describa la nueva concepción del trabajo del actor.

PROCESO DE LA VIVENCIA EN LAS PROPUESTAS DE CARLOS LATORRE.	
Las circunstancias dadas.	Son consideradas imprescindibles para realizar el trabajo del actor. Aun más de los personajes de tragedias. Establece esta convención y defiende que el actor trágico no puede documentarse en la naturaleza.
El sí mágico.	Es considerado necesario para la creación del personaje y durante la representación.
La imaginación	La considera necesaria y la menciona camuflada bajo la suma de sensibilidad e inteligencia.
Atención en escena.	La considera necesaria para la representación, no profundiza en su estudio.
Relajación muscular.	Hace mención al sistema nervioso del actor, aunque en sentido contrario a como lo usa Stanislavski. Carlos Latorre lo requiere activo y moldeable y advierte que no debe relajarse.
Unidades y tareas.	No es considerada, ni mencionada esta indicación de Stanislavski.
Fe y sentido de verdad.	Es considerado y requerido como imprescindible en la representación. Incluso en la de tragedia, alegando que la poesía del texto ha de representarse de forma natural.
Memoria emocional.	Es considerada necesaria para la representación del actor. Recordando anteriores experiencias puede repetirlas y mejorarlas en posteriores representaciones.

Comunicación.	No es mencionada, pero sí incluida en sus indicaciones pues, considerar en la representación todos los puntos anteriores, requiere de una exhaustiva comunicación interior del actor consigo mismo, así como de comunicación exterior con el resto de los personajes y elementos que componen la obra.
Subconsciente.	Es mencionada y compartida con la opinión de Stanislavski, ya que indica Carlos Latorre que el actor con su trabajo crea una vida, la de su personaje, por tanto, debe el actor mimetizarse con su personaje y fusionarse con él. Solo puede el actor crearlo mediante el texto y sus experiencias.

PROCESO DE LA ENCARNACIÓN EN LAS PROPUESTAS DE CARLOS LATORRE	
La expresión corporal.	No precisa información referente a la acción con el cuerpo del actor, solo indica la necesidad de acompañar el texto adecuadamente con el cuerpo.
La voz y la palabra.	Es considerado el detallado estudio de la voz, y la correcta emisión de la palabra, sin olvidar la influencia que recibe del componente emocional del actor.
El tempo – ritmo.	No es mencionado este concepto, aunque se evidencia que sí es considerado, pues el seguimiento de todos los puntos anteriores, propuestos por Carlos Latorre,

	conduce a una representación con un acertado uso del tempo - ritmo propuesto por Stanislavski.
La caracterización.	Comparten la misma idea Latorre y Stanislavski, en cuanto al concepto de caracterización ha de ser externa, recogiendo todos los datos históricos que repercuten en el actor e interna dando rasgos del carácter y la personalidad del personaje.

Comprobamos como todos los ensayos y teorías se acercan teóricamente a los postulados del Sistema de Stanislavski, aunque vemos que falta un factor, que permite impregnar de realismo toda la obra, la división del texto en unidades y tareas; estas por separado, acercan al personaje a sus pequeños objetivos y la consecución de todo ellos permiten al personaje lograr su gran fin. Este proceso llena de vida toda la evolución del personaje en la obra, a la vez que enriquece de matices el trabajo actoral; no obstante, en los tratados decimonónicos, los estudios, plantean la misión del actor, como una. No secuenciar la obra en pequeñas unidades, entorpece el trabajo del actor y difumina el camino que lleva al personaje a su fin. Pese a esto es evidente que en la profesión actoral fluyen ideas que permiten llegar al Realismo.

El siguiente tratado que veremos, el de Antonio Barroso, de 1845, plantea una visión de la profesión actoral, que recuerda a las antiguas convenciones vistas, en cuanto a la consideración de la necesidad afectar o exagerar gesto y emisión del texto, lo incluimos porque demuestra que la línea de la representación actoral, incluso en 1845, encuentra en los escenarios a actores, que la rechazan.

PROCESO DE LA VIVENCIA EN LA PRPUESTA DE ANTONIO BARROSO.	
Las circunstancias dadas.	Las considera necesarias, así como estipula necesario y por tanto, lo consideramos una circunstancia dada, la necesidad de hacer notar la declamación en tragedia, no así en otros géneros. La artificiosidad de texto trágico ha de evidenciarse en la representación.
El sí mágico	Coincide con Carlos Latorre y Stanislavski, el sí mágico lo configuran en este caso la sensibilidad del actor, la inteligencia.
La imaginación	Es considerado necesario el uso de la imaginación en la representación, aunque con la consideración de que no tiene cabida en esta creación de la imaginación el trivial estilo llano, ni la afectación.
Atención en escena	Sí es considerada por Antonio Barroso, a nivel interna y externa, pues, indica al actor que cada representación teatral, ha de ser como realizada por primera vez. Lo que no permite repetir patrones de comportamiento en el actor.
Relajación muscular.	No es considerada ni mencionada este punto en la propuesta de Antonio Barroso.
Unidades y tareas	No es mencionado este punto en las propuestas de Antonio Barroso.
Fe y sentido de verdad.	Sí menciona la necesidad de mostrar verdad en los personajes, apuntando que la declamación y la tragedia han de ser representadas con las

	convenciones antes indicadas, aunque pese a su idea de la tragedia y la declamación, los actores han de hablar con sentimiento durante la representación.
Memoria emocional	No es mencionada, ni señalada entre las propuestas de Antonio Barroso.
Comunicación	Señala como necesaria la comunicación interior del actor, sobre todo, en los momentos que deba mostrar en la representación, un llanto, busca el equilibrio entre la expresión interior del sentimiento y la no recreación exterior del mismo.
Subconsciente.	Considera importante este punto Antonio Barroso, pues plantea la necesidad de que el actor se conozca él mismo y conociéndose adelante los resultados de sus creaciones artísticas. Así cada personaje será diferente según el actor que lo encarne.

Por último, comprobamos las semejanzas de las ideas de Julián Romea, con los postulados del Sistema de Stanislavski y comprobamos que son usados muchos de los puntos, tanto en la representación, como en la creación de los personajes.

PROCESO DE LA VIVENCIA EN LAS PROPUESTAS DE JULIÁN ROMEA	
Las circunstancias dadas.	Son consideradas por Romea, pues fundamenta la creación del personaje, en la exacta

	reproducción de la información que proporciona la obra y la documentación histórica referida a ella.
El sí mágico.	Si lo considera necesario pues señala Romea que el actor debe estudiar las impresiones que debe experimentar y expresar dependiendo, de las réplicas de sus compañeros, esto es el estudio de lo que el actor hace mientras calla. No deben fijar las reglas, ni fijar el sentimiento y la pasión y el modo de expresarlos, no deben fijarlos a modelos inamovibles de imposible aplicación, de este modo se imprime un amaneramiento intolerable.
La imaginación.	Sí es considerada, pues todas las peticiones indicadas en el punto anterior, el sí mágico, requiere de imaginación para realizarlas.
Atención en escena	Sí precisa de la atención en escena, el trabajo del actor, según Romea, dado que la base de la creación actoral es la imitación viva de la naturaleza, lo que exige al actor no prefijar comportamientos, ni reacciones.
Relajación muscular.	No es considerada necesaria para el trabajo actoral.
Unidades y tareas.	No son consideradas necesarias para el trabajo del actor.
Fe y sentido de verdad.	Sí son considerados por Romea, elementos necesarios para la creación escénica actoral, pues, solicita al actor que base su representación en el instinto y talento, por tanto, entendemos que parte de la veracidad que el

	actor imprime a su representación.
Memoria emocional	No menciona este elemento como necesario, aunque sí entiende la representación como la imitación veraz de la naturaleza.
Comunicación	Considera Romea la comunicación interior y exterior necesaria, ya que indica al actor la necesidad de configurar la representación, mediante la inspiración intuitiva.
Subconsciente.	Sí lo considera Romea un elemento necesario, ya que advierte que cada personaje, que la personalidad de personaje creado depende, de la personalidad del actor.

PROCESO DE LA ENCARNACIÓN EN LAS PROPUESTAS DE JULIÁN ROMEA.	
La expresión corporal	No es mencionada, ni investigada como elemento necesario para la representación teatral, la formación del actor, o creación del personaje, solo señala Romea que debe el actor, acompañar, el cuerpo a la voz y texto del personaje. El movimiento del cuerpo debe estar condicionado por la educación y buenas formas del actor.
La voz y la palabra.	Sí incluye Romea un detallado estudio de la correcta ejecución de la vocalización y de la adecuada respiración del actor en escena.

El tempo-ritmo	No detalla información relativa a este concepto, aunque la concepción de representación teatral de Romea es; el arte es verdad. De aquí deducimos que las acciones realizadas por los personajes, durante la representación, entendidas como verdad llevan impresas el tiempo y el ritmo adecuado, si siguen este principio, el tempo -ritmo del personaje, lo determina el texto de la obra y el actor que imprime su carácter al personaje.
La caracterización.	No precisa este punto Romea, aunque sí determina necesaria la investigación en la historia, para dotar a la obra de rigurosidad histórica.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía Primaria.

- BARROSO, Antonio (1845): *Ensayos sobre el arte de la declamación*, Madrid, Imprenta del colegio de sordo-mudos y ciegos. Consultado en la página: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092129&page=1> (el 15 abril de 2019)
- BRETÓN de los Herreros, Manuel (1834): *Sátira contra los abusos y despropósitos introducidos en el arte de la declamación teatral*, Madrid, Imprenta Repullés. Consultado en la página: <https://archive.org/details/stiracontralosab00bret/page/n3> (el 8 de abril 2019)
- BRETÓN de los Herreros, Manuel (1852): *Progresos y estado actual del arte de la Declamación en los teatros*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado Consultado en la página: <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do;jsessionid=7E8FFD9967B164A86993E2A2B6597F4A?languageView=es&field=autor&text=Bretón+de+los+Herreros&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrev=30&pageNumber=24> (el 23 de abril 2019)
- ENCISO Castrillón, Félix (1832): *PRINCIPIOS DE LITERATURA, acomodados á la declamación*, Madrid, Imprenta de Repullés. Consultado en la página de Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do;jsessionid=3503A91B9FE685CBDF968F1E257AB479?languageView=es&field=autor&text=F%3%a9lix+Enciso+Castrill%3%b3n&showYearItems>

[=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=16](#) (el 28 de febrero de 2019)

- FEIJOO, Benito Jerónimo (1733): *Teatro Crítico Universal*, Madrid, Don Joaquín Ibarra. Consultado en: <http://www.filosofia.org/bjf/bjft000.htm> (el 20 marzo 2019)
- FERMIN EDUARDO ZEGLIRSCOSAC [Francisco Rodríguez de Ledesma](1800): *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y La acción teatral; con un discurso preliminar en defensa del ejercicio cómico*, Madrid, Imprenta de Sancha. Consultado en la página de Biblioteca Digital Hispánica. <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Ensayo%20sobre%20el%20origen%20y%20naturaleza%20de%20las%20pasiones,%20del%20gesto%20y%20de%20la%20accion%20teatral%20%20%20%20%20%20con%20un%20discurso%20preliminar%20en%20defensa%20del%20ejercicio%20c%C3%B3mico%20%20%20/qls/Rodr%C3%ADguez%20de%20Ledesma,%20Francisco/qls/bdh0000133299;jsessionid=CE977BFBC0F8D7BFD946C573ADC69FCE> (el 20 de febrero 2019)
- GARCÍA de Villanueva y Parra, Manuel (1788): *Manifiesto por los teatros españoles, y sus actores*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra. Consultado en la página: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/manifiesto-por-los-teatros-espanoles-y-sus-actores--0/html/ff1432b8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#1 (el 17 febrero 2019)
- JOSEPH DE RESMA [Ignacio Merás y Queipo de Llano] (1783): *El arte del teatro en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral, y la diferencia que hay de esta a la del pulpito y tribunales, etc.* De Riccoboni, Francesco, Madrid, Impreso por Rosa María Polonio Morales

Don Joaquín Ibarra, impresor de cámara de S. M. Consultado en la página:

<https://archive.org/details/elartedelteatro00resmgoog/page/n12>
(el 9 febrero 2019)

- LATORRE, Carlos (1939): *Noticias sobre el arte de la Declamación*, Madrid, Imprenta de Yenes. Consultado en la página: https://books.google.es/books?id=oHw11ux-c8wC&pg=PA5&lpg=PA5&dq=Noticias+sobre+el+arte+de+la+Declamaci%C3%B3n&source=bl&ots=b9UF1OH83Q&sig=ACfU3U0sqEaueb7oLxxksJgD16SYzcUf_A&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiKrO-9c7hAhWozIUKHchGDxQQ6AEwAnoECAkQAQ#v=onepage&q=Noticias%20sobre%20el%20arte%20de%20la%20Declamaci%C3%B3n&f=true (el 14 de abril)
- LÓPEZ Pinziano, Alonso (1894): *Filosofía antigua poética*, Madrid, Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez. Consultado en la página de Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=autor&text=L%c3%b3pez+pinciano&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=1> (el 18 febrero 2019)
- LÓPEZ Del Plano, Juan Francisco (1798): *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro*, Segovia, Antonio Espinosa. Consultado en la página de Biblioteca Digital Hispánica. En: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091988&page=1> (el 5 de febrero de 2019)

- MONTIANO y Luyando, Agustín de (1750): *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta del Mercurio. Consultado en la página de la Biblioteca Digital de Castilla y León: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=8159>
- OLMOS, Manuel Ángel (ed.) (2017): *Papeles Barberi. Teatro de Los Caños del Peral* (12 volúmenes), Madrid, Discantus More Hispano.
- ORTIZ, José Francisco (1789): *El Teatro de Milizia*, Francesco, Madrid, Imprenta Real. Consultado en Biblioteca Digital Valenciana, <http://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=463> (el 10 febrero-2019) a través de un enlace en desde Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/milizia-francisco-de-68180>
- REZANO Imperial, Antonio (1768) *Papel nuevo intitulado. Desengaño de los engaños en que viven los que ven y executan las comedias: Tratado sobre la cómica, parte principal de la representación*, Madrid, Imprenta de Pantaleon Aznar. Consultado en Biblioteca Digital Hispánica. En <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=Antonio+Rezano+Imperiali&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=2> (el 2 de febrero)
- REZANO Imperial, Antonio (1768): *Arte Cómico. Desengaño de los engaños en que viven los que ven y executan comedias: tratado sobre la cómica, parte principal en la representación: segundo papel* Rosa María Polonio Morales 530

que trata de los afectos, acciones, carácter y arreglo de la voz, Madrid, Juan Yuste. Consulta en Biblioteca Digital Hispánica. En: <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?field=todos&text=Antonio+Rezano+Imperiali&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=3> (el 3 de febrero 2019)

- STANISLAVSKI, Konstantin (1988): *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Editorial Quetzal S.A.
- STANISLAVSKI, Konstantin (2006): *Manual del actor*, Madrid, Editorial Diana.
- STANISLAVSKI, Konstantin (2003): *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Madrid, Editorial Alba.
- STANISLAVSKI, Konstantin (1977): *El arte escénico* con un ensayo de David Magarshak, Madrid, Siglo XXI Editores.
- STANISLAVSKI, Konstantín (2011): *La construcción del personaje*, traducción Fernández Bernardo, Madrid, Alianza editorial.
- STANISLAVSKI, Konstantin (2003): *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, traductor Jorge Saura Barcelona, Alba Editorial.

.

- STANISLAVSKI, Konstantin (2013): *Mi vida en el arte* Traductores Saura, Jorge y Jakimziánova, Bibicharifa, Barcelona, Alba Editorial.

Estudios

- ÁLVAREZ Barrientos J.A. (1999) "Risa e "ilusión" escénica. Más sobre el actor en el siglo XVIII", *Scriptura* (Nº15), 29-50.
- ANDIOC, René (1988): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.
- BALLESTEROS, Ana Isabel (2012): *Manuel Bretón de los Herreros: más de cien estrenos en Madrid (1824- 1840)*, Logroño, Insituto de Estudios Riojanos.
- CERVANTES, Miguel de (2001): *Pedro de Urdemalas*. Edición de SEVILLA ARROYO, Florencio. en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/pedro-de-urdemalas--0/> (el 18 de febrero de 2019).
- COTARELO Y Mori, Emilio (1901): *Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo*, Madrid, Imprenta de La Revista española.
- COTARELO y Mori (2009): *Actrices españolas en el siglo XVIII. María Ladvenant y Quirante primera dama de los teatros de la corte y María Rosario Fernández "La Tirana"*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España. (Serie: Teoría y Práctica del teatro, nº27)

- COTARELO y Mori, Emilio (1897): *Iriarte y su época*, Madrid, Impresores de la Real Casa. Visionado en BDH: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000201581&page=1> (5 mayo 2019)
- COTARELO y Mori, Emilio (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Est. de la Rev. De archivos bibl. y museos. Consultado en la página: <https://archive.org/details/bibliografadela00morigoog/page/n11> (30 mayo 2019)
- COTARELO y Mori, Emilio (1902): *ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIA DEL ARTE ESCÉNICO EN ESPAÑA. ISIDORO MAIQUEZ Y EL TEATRO DE SU TIEMPO*, Madrid, Imprenta de Jose Perales y Martinez. Consultado en la página: <https://archive.org/details/isidoromaiquezye00cotauoft/page/n5> (10 febrero 2019)
- COTARELO y Mori, Emilio (2009): *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Estudio preliminar de Joaquín Álvarez Barrientos, Colección Teoría y práctica del teatro. N°31, Madrid, Publicación de la Asociación de Directores de escena de España
- DOMÉNECH Rico, Fernando (ed.) (2008). *La comedia de magia*, Madrid, Fundamentos / RESAD.
- DOMÉNECH Rico, F. (2004) "Zeglirscosac desvelado o el abogado sensible", *Dieciocho. Hispanic enlightenment*. (Vol. 27 N°2), 219-232.
- DOMÉNECH Rico, Fernando, SORIA Tomás, Guadalupe, y CONDE Imbert, Daniel (2011): *La expresión de las pasiones, del gesto y de* Rosa María Polonio Morales

la acción teatral, de Fermín Eduardo Zeglirscosac y sus fuentes de referencia. Lessing, Le Brun y Engel, Madrid, Fundamentos / RESAD. (Colección arte)

- DOMÉNECH Rico, Fernando y PÉREZ- RASILLA, Eduardo (coord.) (2015): *Historia y antología de la crítica teatral española. (1763-1936) I*, Madrid, Centro Dramático Teatral. Colección Laboratorio.
- FISCHER- LICHT, Erika (1999): *Semiótica del teatro*. Arco/libros.
- FREIRE, Ana María (2013): “Estrategias teatrales frente a la invasión francesa (1808 a 1814) Teatro patriótico durante la guerra de la Independencia”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo. (Nº19)*, 163- 172.
- GIES, David Thatcher (1996): *El teatro de la España del siglo XIX*, Gran Bretaña, Cambridge, University Press.
- Gies, David Thatcher, David (1986):” Juan de Grimaldi y el año teatral madrileño 1823- 24” en *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983*, Madrid, Ediciones Istmo, 607-613. Consultado en la página: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/juan-de-grimaldi-y-el-ano-teatral-madrileno-1823-24/> (5 de mayo 2019)
- GRANDA, Juanjo (2000) “RESAD, historia de una escuela centenaria” *Teoría RESAD, cuaderno (17)*, 5- 36 .Consultado en la

página <http://www.resad.es/images/historia-de-una-escuela-centenaria.pdf> (el 2 de abril 2019)

- HUERTA Calvo, Javier. (Dir.) DOMÉNECH Rico, Fernando, y VEGA Peral, Emilio (coord.) (2003): *Historia del teatro español II Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Editorial Gredos, S.A.
- JOSEPH DE RESMA [Ignacio Merás y Queipo de Llano] (1783): *El arte del teatro en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral, y la diferencia que hay de esta a la del pulpito y tribunales, etc.* De Riccoboni, Francesco, Madrid, Impreso por Don Joaquín Ibarra, impresor de cámara de S. M. Consultado en la página:
<https://archive.org/details/elartedelteatro00resmgoog/page/n12>
(el 9 febrero 2019)
- LÓPEZ Carrillo, Rodrigo y MARTÍNEZ Dengra, Esperanza (1994): “La declamación de actores franceses en el siglo XVIII según Marmontel”, en Juan Bravo Castillo, (coord.): *Actas del II coloquio sobre los estudios de filología francesa en la Universidad española: (Almagro, 3-5 mayo de 1993) Universidad de Castilla La Mancha*, Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha, Colección Estudios pp. 257- 266. Consultado en la página:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=613624> (el 6 de mayo 2019)
- MENENDEZ Onrubia, Carmen (1984): *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- PAVIS, Patrice. (1998): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S. A.

- ROYO Latorre, María Dolores (1996): *Escritos sobre teatro, con el sainete El tribunal de la poesía dramática* de NIPHO, Francisco Mariano, Teruel, Instituto de estudios turolenses. Ayuntamiento de Alcañiz: Centro de Estudios Bajoaragoneses.
- RUBIO, Jiménez J. (2002) “El arte de la interpretación actoral (II) La formación. Los tratados de declamación y las enseñanzas teatrales en los siglos XVIII y XIX” *ADE TEATRO* (92),120-129.
- RUÍZ, Borja. (2008): *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, Bilbao, Colección teoría y práctica. Número 3. Artezblai S.L.
- SAURA, Jorge (Ed.) (2006): *Actores y actuación Antología sobre la interpretación. Volumen I (425 a.C. – 1858)*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- SORIA Tomás, Guadalupe, PÉREZ- RASILLA, Eduardo (2008): *Tratado de Declamación o Arte dramático de Vicente Joaquín Bastús y Carrera*, Madrid, Fundamentos, Ensayos y Manuales RESAD.
- SORIA TOMÁS, G. (2009) “La Junta de Reforma de teatros y la instrucción actoral”. *Acotaciones, julio-diciembre 2009. (23)*, 9-32.

- STRASBERG, Lee (1989): *Un sueño de pasión*, Barcelona, Icaria Editorial S.A.
- VELLÓN LAHOZ, Javier (2001): *Teoría del arte dramático de Andrés Prieto*, Madrid, Fundamentos Ensayos y Manuales RESAD.
- Vellón Lahoz, Javier (1997): “El “justo medio” del actor. Isidoro Máiquez y sus teóricos” en Evangelina Rodríguez Cuadros (coord.). *Del oficio al mito el actor en sus documentos*, Valencia, Universidad Valenciana, Sèrie ESCENES, Col·lecció: Acadèmia dels Nocturns, 311- 338.
- VICO, Antonio (1886) “Isidoro Máiquez, Carlos Latorre, Julián Romea. La escena española desde principios del siglo. La declamación en la tragedia, en el drama histórico y en la comedia de costumbres. Conferencia realizada en el Ateneo de Madrid consultada en la página. www.ateneodemadrid.com/biblioteca_digital/folletos/Folletos-0104.pdf (el 8 de mayo 2019)
- VILLORA, Pedro y CERVANTES Dagoberto (2019): *Un actor se prepara* de Stanislavski Konstantin, Sevilla, Espuela de plata.

Ilustraciones.

En la Justificación

- Ilustración de la pintura de Paret y Alcazar, Luis. Ensayo de una comedia 1799. Consultado en la página: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ensayo-de-una-comedia/2405b573-e7ca-4b70-9bb6-e38a22c02a41> (el 30 junio de 2019)
- Representación teatral del siglo XIX español incluida en la Justificación, extraída de la página: https://www.google.com/search?q=teatro+siglo+XIX+espa%C3%B1ol&client=firefox-b-d&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwigh6y3xY7iAhVS-YUKHedaDEYQ_AUIDigB&biw=1047&bih=501#imgrc=t-A6UD4EpZQXIM (el 8 mayo de 2019)

En el capítulo I

- Portada de memorias literarias de París, (Capítulo I)
Ilustración extraída de la página: <https://books.google.es/> (el 31 enero 2019)
- Portada de Diario Estrangero (Capítulo I)
Ilustración extraída de la página <https://books.google.es> (el 31 enero 2019)
- Potada de *Papel Nuevo intitulado. Desengaño de los engaños en que viven los que ven y executan las comedias: Tratado de la cómica, parte principal de la representación.* de Antonio Rezano Imperial. (Capítulo I)

Ilustración extraída de la página: Biblioteca digital Hispánica
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000085149&page=1>

(el 1 febrero 2019).

- Portada de obra de Rezano (II)

Portada de *Arte Cómico. Desengaño de los engaños en que viven los que ven y executan comedias: tratado sobre la cómica, parte principal en la representación: segundo papel que trata de los afectos, acciones, carácter y arreglo de la voz.* de de Anonio Rezano Imperial. (Capítulo I)

Ilustración extraída de la página: Biblioteca Digital Hispánica. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000081912&page=1>

(el 2 de febrero de 2019)

- Portada de *El arte del teatro en que se manifiestan los verdaderos principios de declamación teatral y la diferencia que hay de estar a lo que el público y tribunales.* Traducción del texto de Francesco Riccoboni, (Capítulo I)

Ilustración extraída de la página: https://books.google.es/books?id=gpb8ALGZROAC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

(el 5 febrero 2019)

- Portada de *Manifiesto por los teatros españoles, y sus actores.* (Capítulo I) Extraída de la página: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/manifiesto-por-los-teatros-espanoles-y-sus-actores--0/>

(8 de febrero de 2019)

- Portada de *El teatro*. (Capítulo I). Extraída de la página: Biblioteca digital Valenciana
http://bivaldi.gva.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1005397

(10 de febrero 2019)

- Portada *Ensayo sobre la mejora de los teatros* de Juan Francisco Plano, (Capítulo I) Extraída de la página: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000091988&page=1>

(10 de febrero 2019)

- Portada *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones del gesto y de la acción teatral*. Fermín Eduardo Zeglirscosac. (Capítulo I) Extraída de la página de Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000133299&page=1>

(el 14 d febrero 2019)

- Ilustraciones pertenecientes al ensayo de Fermín Eduardo Zeglirscosac, (Capítulo II). *En las cuales se demuestran LOS GESTOS DE CADA UNA DE LAS PASIONES QUE EN ÉL SE EXPLICAN*. Consultadas en las páginas 139-144, de DOMENECH Rico, Fernando, SORIA TOMÁS, Guadalupe, y CONDE Imbert, Daniel (2011): *La expresión de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, de Fermín Eduardo Zeglirscosac y sus fuentes de referencia. Lessing, Le Brun y Engel*. Madrid: Fundamentos / RESAD. (Colección arte)

- Ilustraciones pertenecientes al ensayo de Fermín Eduardo Zeglirscosac pertenecientes *AL ARTÍCULO III. EN LAS QUALES SE DEMUESTRA LA ACCIÓN DE CADA UNA DE LAS PASIONES QUE EN ÉL SE EXPLICAN, CUYAS FIGURAS VAN ADORNADAS CON LOS PRINCIPALES TRAGES PROPIOS Y TEATRALES DE DIVERSAS NACIONES ANTIGUAS Y MODERNAS*. Consultadas en las páginas 145- 152 de DOMENECH Rico, Fernando, SORIA TOMÁS, Guadalupe, y CONDE IMBERT, Daniel (2011): *La expresión de las*

pasiones, del gesto y de la acción teatral, de Fermín Eduardo Zeglirscosac y sus fuentes de referencia. Lessing, Le Brun y Engel.
Madrid: Fundamentos / RESAD. (Colección arte) (Capítulo II)

En el capítulo II

- Ilustración perteneciente a Isidoro Máiquez consultada y extraída de la página:
<https://www.ideal.es/granada/20090709/opinion/isidoro-maiquez-genio-escena-200907091322.html>
(15 de marzo 2019). (Capítulo II)
- Portada de *Principios de literatura acomodados a la declamación* de Félix Enciso Castrillón, extraído de la página: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000084291&page=1> (el 10 abril de 2019) (Capítulo II)
- Ilustración perteneciente a la portada de *Tratado de declamación o arte dramático* de Vicente Joaquin Bastús y Carrera extraída de la página:
www.google.com/search?q=Tratado+de+declamación+o+arte+dramático&client=firefox-b-d&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi-uJ2aosXhAhUD-YUKHRBNAvgQ_AUIDigB&biw=1047&bih=501#imgsrc=oIMNHsXJTWwkOM (Capítulo II) (el 10 de abril de 2019)
- Ilustración perteneciente a Andrés (Andreu) Prieto ha sido consultada en la noticia Las cuatro estrellas olvidadas del Teatre Principal y extraída de la página.
<https://www.lavanguardia.com/local/barcelona/20160820/404053218941/cuatro-estrellas-olvidadas-teatre-principal.html>
(Capítulo II) (el 10 de abril de 2019)

- Ilustración perteneciente a Carlos Latorre, ha sido consultada y extraída del blog: <http://callesdemadrid.blogspot.com/2014/>(el 13 de abril de 2019) (capítulo II)
- Ilustración perteneciente a Julián Romea, ha sido consultada y extraída de la página https://es.wikipedia.org/wiki/Juli%C3%A1n_Romea (el 7 mayo 2019) Retrato de Julián Romea por Federico de Madrazo en el Museo del Romanticismo (Madrid) (capítulo II)
- Ilustración de Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor de Antonio María Esquivel y Suarez. Consultado en la página: www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/esquivel-y-suarez-de-urbina-antonio-maria/1ad0adbb-b9d6-49e3-a322-ff829e3983ce (el 10 de mayo 2019) (capítulo II)
- Ilustración de Tertulia literaria Liceo, de Antonio María Esquivel y Suarez, consultado en la página: <http://latorredemontaigne.com/project/museo-nacional-del-romanticismo/> (el 10 mayo 2019) (capítulo II)

En el capítulo III.

- *Ilustraciones pertenecientes a la obra de Sergéi Einsentein, El acorazado Potemkin* (capítulo III). *Fotogramas consultados en la página:*

https://www.google.com/search?q=El+acorazado+Potemkin&client=firefox-b-d&tbm=isch&tbs=rimq:CUrrtulsLjQ-IjqR4D_132NAyRp0k-_1j6dqidyYlst28JF4jbzfNq1jNfkBChTfXnc3V2uENiFV6MG8ktJx1dSQXBASoSCRHgP_1fY0DJGE7VVEHkb2yXKhIJnST7-

Pp2qJ0RLaom-
K1OBeEqEgnJiWy3bwkXiBHhD5sYBpbTRioSCdvN82rWM1-
QEUBa60McnMIdKhIJEKG19edzdXYRgQbpEG5WaXcqEgm4Q2IVX
owbyRGDrCbUKUt1OCSCS0nHV1JBcEBEaTi6RLcctbl&tbo=u&sa=
X&ved=2ahUKEwj8r-
OMtovhAhXD1eAKHZLnDNEQ9C96BAqBEBg&biw=1047&bih=501
&dpr=1.3

(15 de marzo 2019)

Videos.

Film *Le Peti Poucet* (1909) Dirección Segundo de Chomón Visionada en la página:

<https://www.youtube.com/watch?v=C9cMbcSZ7Kk>

(15 de marzo 2019)

Film *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Dirección Ricardo Baños. Guión Alberto Marro. Reparto Cecilio Rodríguez de la Vega (1908) Visionada en la página:

<https://www.youtube.com/watch?v=1OlWrgCcw0> (el 8 de abril 2019)

Evolución de la declamación.